que sais-je?

CÉSAR FRANCK ET L'ORGUE

FRANÇOIS SABATIER

VILLE D'AURILLAC . MEDIATHEQUE
1000071125

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

AC MÉDIATHÈQUE MU
Rue du 152e R.I.
Tél. 71.48.46.41
Minitel : 71.48.46.42

QUE SAIS-JE ?

780.82
SAG

César Franck et l'orgue

FRANÇOIS SABATIER

BIBLIOTHÈQUE
AURILLAC
MUNICIPALE

N. F. 40022/1947

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 037004 7

Dépôt légal — 1re édition : 1982, mars

© Presses Universitaires de France, 1982
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

L'idée reçue habituellement réservée à Franck en fait un musicien chrétien d'ascendance germanique. Son père, Nicolas-Joseph, appartient à une lignée autrichienne établie dans le Moresnet depuis le XV^e^ siècle et sa mère, Marie-Barbe Frings, fille d'un marchand de drap d'Aix-la-Chapelle, est de pure souche allemande en effet. Né à Liège le 10 décembre 1822, le jeune César-Auguste grandit dans un milieu où langues française et allemande alimentent les conversations et ne doit-il pas en grande partie l'injuste carrière qu'il poursuivra, humble et effacé, à cette hérédité germanique qui, surtout après 1870, provoquera le mépris du monde musical parisien ? Dans la mesure où son goût pour la musique instrumentale semble éclipser l'auteur lyrique que sa femme aurait désiré qu'il devienne (ses tentatives dans le domaine de l'opéra, le seul genre pourtant pleinement vénéré par les mélomanes français de son époque, demeurent impopulaires), dans la mesure où son amour des belles architectures, des développements savants, se manifeste souvent au détriment de la quintessence sonore, du raffinement psychologique auxquels l'art de son pays d'adoption tient avant tout, plusieurs facettes du génie de Franck paraissent bien allemandes, ne serait-ce que son attirance pour le choral et la fugue. Comme Brahms, n'excelle-t-il pas dans la musique de piano et la musique de

chambre à laquelle il confie le meilleur de sa production, s'essayant dans les *Trios* de jeunesse pour se réaliser totalement dans le *Quintette* ou la *Sonate pour piano et violon* ? N'orchestre-t-il pas non plus comme les Allemands lorsqu'aux recherches de coloris, à la transparence qui caractérise l'instrumentation française, il préfère des effets plus massifs ? Dès son plus jeune âge, que joue-t-il ? Bach et Beethoven, qui semblent d'ailleurs constituer ses modèles les plus fidèles. A-t-il atteint l'autonomie que lui autorise une certaine maturité ? Dans quel entourage évolue-t-il alors ? Compte-t-on parmi ses amis, du moins ses relations, Berlioz, Bizet, Chabrier, Gounod ou Massenet ? A l'exception des jeunes, ses disciples, ou de certains organistes, il faut bien avouer que ce sont surtout des étrangers de tradition plutôt germanique qu'il rencontre (Lemmens, Hesse, Liszt...).

A cette « étiquette » esthétique dont il faudrait nuancer les effets (Franck, sous bien d'autres aspects se réclame de l'art français, en particulier dans sa musique vocale), vient se surimprimer celle du *Pater Seraphicus*. Il ne fait aucun doute que le musicien ait mené une exemplaire vie chrétienne. Les nombreux témoignages de ses élèves et contemporains en font foi. Mais, loin de le servir, sa générosité, son respect du prochain, sa modestie coutumière et son caractère paisible ne lui valent que sarcasmes et mépris. Le milieu musical l'ignore, oubliant peut-être un peu vite tout ce que les compositeurs français du début du XIX^e^ siècle doivent à l'Allemagne, et Debussy, après avoir loué son « génie sain et tranquille », finit par lui reprocher sa « lourdeur flamande ».

Héritier d'une tradition dans laquelle l'art religieux occupe une place de choix, musicien croyant,

Franck n'était-il pas tout appelé à jouer un rôle dans le monde de l'orgue ? Et si l'instrument allemand dont un certain archaïsme imposait encore à ses utilisateurs (Schumann, Mendelssohn, Merkel) un langage néo-classique souvent fondé sur le traditionnel contrepoint, les organistes français ne disposaient-ils pas de ressources originales qui, sous l'impulsion de Cavaillé-Coll, engageaient la facture nationale dans la voie du renouveau, alors qu'à un mouvement liturgique plus ou moins bien maintenu dans son climat dévot jusqu'à la Révolution de 1789, succédait une mode romantico-symphonique dont les tenants allaient emprunter leurs sources à des formes viennoises et germaniques ?

On n'a guère insisté jusqu'ici sur les relations très mystérieuses qui unissent facteurs d'instruments et compositeurs. Pourrait-on cependant commenter efficacement l'œuvre de piano de Liszt en passant sous silence l'invention du double échappement par Erard ? Pourrait-on se livrer à exégèse du style « baroque » des organistes de Hambourg ou de Lübeck en ignorant la facture d'orgues qui, à la fin du XVII^e siècle, contribue à la réputation de ces villes ? De même, peut-on clairement saisir les secrets de la production organistique de Franck sans tenir compte de l'instrument pour lequel elle a été conçue ? D'une manière générale, l'innovation de l'artisan, luthier ou organier, précède assez souvent sa « mise en application » par les musiciens. Avec Franck, nous tenterons aussi de vérifier cette constante.

CHAPITRE PREMIER

DIFFUSION DU MONDE GERMANIQUE DANS LA MUSIQUE FRANÇAISE

Les échanges musicaux entre la France et les autres nations d'Europe fourniraient matière à de multiples réflexions que les limites de cette étude interdisent. Mais, le problème posé par les origines de Franck semble dépendre d'un contexte historique plus général et apparaît comme étroitement lié à la manière dont soudain, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle triomphe enfin la musique allemande sur notre territoire. Aussi, il n'est peut-être pas inutile de déterminer les causes et les effets de ce qu'on peut baptiser la pénétration tardive du monde germanique dans la culture française.

Jusqu'à la mort de Bach, les relations internationales entre la France et l'étranger paraissent se borner à deux grands mouvements. Notre pays, en effet, reçoit de l'Italie et donne à l'Allemagne. Il n'est pas dans notre intention de nous attarder sur cette période, ni d'insister sur les exemples nombreux qui pourraient étayer cette remarque. Que la France emprunte à l'Italie, nul n'en disconviendra. Que les artistes germaniques — ou anglais —, très attirés eux aussi par les techniques ultramontaines, découvrent dans le style français matière à renouveler leur inspiration, l'analyse de

l'œuvre de Bach ou de Haendel permet de s'en convaincre aisément. Mais aucun des deux géants ne tente le voyage à Paris et Marchand, rare instrumentiste français à passer le Rhin, ne semble rien retenir des leçons germaniques, persévérant dans un style typiquement versaillais quant à l'orgue et au clavecin. Si Jean-François Dandrieu semble quelquefois écrire dans un contrepoint sérieux qui s'apparente à maintes pages de Haendel, quelle est la part de l'Allemagne et celle de l'Italie dans cette rigueur polyphonique ?

Mais voici qu'une jeune archiduchesse autrichienne vient monter sur le trône auprès de Louis XVI et c'est soudain un renversement complet de la situation. Hier fermée sur sa propre gloire, la France s'ouvre à l'étranger. Artistes et écrivains nouent des relations avec les intellectuels d'outre-Rhin. Grimm s'installe à Paris tandis qu'excellents instrumentistes, des interprètes allemands tentent une carrière sur notre terre. L'idée de la fraternité universelle propagée par la Révolution de 1789, en dépit des tensions politiques, de la guerre, ne saura mettre un frein à ce mouvement qui, bien que régressant singulièrement sous l'Empire, triomphe à nouveau avec la Restauration, alors que l'important ouvrage de Mme de Staël, *De l'Allemagne* (1810 puis 1813 après interdiction), témoigne de l'intérêt passionné que les penseurs français portent à cette nation.

Dans le sillage de Telemann (séjour à Paris en 1736), le Flamand Gossec, dès 1752, dirige l'orchestre du fermier général La Pouplinière et, sous l'influence de J. Haydn, compose ses premières symphonies, puis c'est le tour de Johann Stamitz qui, en 1754-1755, fait entendre des œuvres de l'école de Mannheim, du claveciniste silésien Scho-

bert que le prince de Conti accueille en 1760, du bohémien Gluck qui, soutenu par Marie-Antoinette dont il devient le maître de clavecin, triomphe dès 1764, enfin — sans compter les nombreux cornistes, clarinettistes, harpistes ou pianistes tels Pleyel, Schenker, Siber, Beck ou les Rigel qui déplacent les foules — du Liégeois Grétry (1767). En 1778, Paris reçoit J. Chr. Bach, Mozart et Karl Stamitz, lequel occupera le poste de premier violon de l'orchestre du duc de Noailles. L'année 1808 voit le Tchèque Anton Reicha trouver lui aussi refuge dans notre capitale. Professeur de composition au Conservatoire (1818), puis naturalisé en 1829, il jouera un rôle déterminant dans la formation de Franck alors que, dans ce premier tiers du XIX^e siècle, l'élite germanique mais aussi d'Europe centrale fréquente la ville et ses salons : Mendelssohn (1816, 1825, 1831), Chopin qui s'y établit en 1831, Liszt, le chef d'orchestre Habeneck (Français mais d'origine allemande) qui y révèle les symphonies de Beethoven ainsi que des pianistes comme l'Autrichien Thalberg ou le Tchèque Moscheles ou des écrivains comme l'Allemand Heine ou le Polonais Mickiewiecz. Après eux, l'emprise de Wagner, que la fondation de la Société nationale de Musique (1870) ne parviendra pas même à entamer, s'étendra avec force sur les esprits les plus distingués.

Mais la pénétration des cultures flamande, tchèque ou germanique ne se manifeste pas exclusivement au niveau des compositeurs ou des exécutants. La facture instrumentale découvre aussi à Paris un terrain propice. La clarinette d'origine allemande, issue des expériences de Denner, est utilisée par Rameau en 1749, puis s'implante assez rapidement dans l'orchestre symphonique. Le Fran-

çais Klossé y appliquera bientôt le système Boehm. Le cor en *mi* bémol à enroulement serré, venu lui aussi de terre germanique, remplace l'archaïque cor en *ré* dans la première moitié du XVIII^e siècle. On peut en relever la présence en 1748 dans l'orchestre de La Pouplinière. Vers 1760, l'Allemand Haempel, corniste à l'Opéra, obtient le moyen de produire tous les sons chromatiques en bouchant plus ou moins le pavillon avec la main, puis le Silésien Blühmel y adapte un jeu de pistons (1813). Quant à la harpe, perfectionnée par les Tyroliens à la fin du XVII^e siècle, puis par le Bavarois Hochbrucker, c'est l'instrument de Marie-Antoinette, ce qui explique sans doute l'extraordinaire vogue qu'elle connaît dans les dernières années du siècle des lumières, sous l'Empire et la Restauration, à l'heure où les organiers français, peut-être à l'initiative de quelques organistes tels Boëly, découvrent tous les avantages offerts par le pédalier à l'allemande...

Hommes et instruments, cependant, paraissent d'abord servir une même forme, une même esthétique nouvelle, celles de la symphonie. Sans doute un Delalande *(Symphonies pour les soupers du Roi)* ou un Mouret *(Suites de Symphonies)* avaient-ils déjà utilisé le terme, bientôt suivis (1751) par Guillemain *(Divertissements de Symphonies)* et Dauvergne *(Concerts de Symphonies)*, sans doute les instruments à la mode (cor et harpe dès 1749, clarinette en 1755) avaient-ils tenté une percée couronnée de succès au Concert spirituel, mais la révélation par Johann Stamitz du style de Mannheim avec ses teintes préromantiques, ses nuances, le dithématisme de ses allegros, ne devait-elle pas porter ses fruits avec plus d'éclat ? Sans nous attarder sur les œuvres symphoniques étrangères

présentées à Paris et signées Leemans (Bruges), Cupis et Godechard (Bruxelles), Mahaut (Harlem), Spourny (Prague), Domnich (Wurtzbourg), Beck (Mannheim) ou Pleyel (Vienne), les musiciens français font entendre à leur tour des symphonies pour divers instruments (Abbé le Fils, Papavoine, Bailleux, Guénin puis Caraffe, Devienne, Jadin et Tapray), parmi lesquels Gossec se révèle comme le plus doué, créateur, qui plus est, de la symphonie concertante à laquelle Mozart s'essaiera lors de son séjour parisien. Avec cette forme à deux thèmes, se développe aussi la sonate et ses dérivés, trios, quatuors, quintettes qui participent aux riches heures de la musique de chambre, tandis que le piano s'impose peu à peu pour obtenir sa consécration dans les premières années du XIXe siècle.

La grande période versaillaise révolue, Paris avait pris la relève. Ville internationale, véritable foyer des arts, elle résumait à elle seule toute la vie musicale française et jetait à l'Europe les feux de sa magnificence. Cette renommée, autant que l'ouverture sur la culture allemande, ne pouvait que favoriser la venue d'un César Franck.

Chapitre II

LA CARRIÈRE D'ORGANISTE

De par sa formation, tant au Conservatoire royal de Liège où, sous la conduite de Duguet (solfège), Jalheau (piano) et Daussoigne (harmonie), il recueille de nombreuses récompenses et écrit ses premières œuvres (*Rondeau*, *Ballade* et *Fantaisie* pour piano que le roi Léopold Ier applaudit lui-même, lors d'une séance au Palais royal), qu'au Conservatoire de Paris où, naturalisé, il entre en 1837 et obtient, dès l'année suivante, un prix d'honneur dans la classe de Zimmermann, Franck semble avant tout pianiste. Nanti cependant d'une solide technique d'écriture (n'entreprend-il pas des études d'harmonie à l'âge de onze ans ?) consacrée par un premier prix de fugue et bien que son père voulût réduire ses activités à celle (rémunératrice) de virtuose, ses aptitudes à la composition ne tardent guère à paraître avec force. S'il se commet dans le genre facile des variations brillantes sur des thèmes d'opéra, probablement sous l'influence néfaste d'une famille qui n'envisage que les succès immédiats, son inscription dans la classe de Benoist, en octobre 1840, ne pouvait que lui ouvrir des horizons nouveaux. Son vieux maître, en effet, à l'opposé de la plupart de ses contemporains, traitait encore l'instrument à tuyaux avec la sévérité et la

noblesse qui conviennent au culte, et c'est peut-être au contact de l'orgue que Franck concrétisa ses dons pour le contrepoint et épura son style.

Le 21 juillet 1841, à la suite d'un concours où un jury distrait ne remarqua pas que le candidat avait superposé le thème de fugue à celui de l'improvisation libre — entreprise prémonitoire, si l'on se réfère à la *Pastorale*, à la *Fantaisie en la* ou aux *Chorals en si* et *la* —, Franck ne se vit décerner qu'un second prix et, se pliant aux directives paternelles, ne concourut pas l'année suivante. Pourtant, toute la carrière du jeune lauréat fut celle d'un organiste.

On a dit et redit qu'à l'orgue Franck n'était qu'un exécutant médiocre. Dans une préface, Marcel Dupré a noté qu'il touchait ses claviers « comme on jouait en France à son époque : legato approximatif, observance approximative des durées... » et l'on sait, en outre, qu'il n'hésitait pas à arpéger les accords trop étendus (Maurice Emmanuel). Pourtant, à comparer son langage avec celui de ses devanciers ou contemporains, on doit admettre que maintes pages ne s'adressent qu'à des virtuoses confirmés, non seulement au niveau des doigts dans l'exécution de traits ou d'arabesques vives *(Prélude, fugue et variation)*, mais aussi des pieds, en des motifs complexes comme au début du final de la *Grande pièce symphonique* où la tonalité de *fa* dièse majeur rend la réalisation des gammes de pédale redoutable. Certains fragments de la *Prière* présentent d'autres difficultés lorsqu'il s'agit de faire sonner une polyphonie très chargée. Franck possédait de très grandes mains, en particulier la gauche, au pouce démesuré, qui lui autorisait la tenue de larges accords. Dans les premières mesures du *Choral en mi*, un jeu lié s'avère ainsi délicat sans l'aide d'une tirasse. Ne doit-on pas

également ajouter que l'organiste a pu progresser dans sa technique après avoir vu et écouté Lemmens, en février 1852 à Saint-Vincent-de-Paul, admiré son merveilleux *legato*, sa maîtrise des substitutions, sa virtuosité de pédale ? Qu'il ait fait l'achat d'un piano-pédalier en 1858, paraît également significatif.

Après une période de huit ans passée comme organiste accompagnateur de Notre-Dame-de-Lorette (1845-1853), Franck a successivement occupé deux tribunes parisiennes, à Saint-Jean-Saint-François (1853-1858), puis à la basilique Sainte-Clotilde, où il travailla jusqu'à ses derniers jours (1858-1890). Au Marais comme au faubourg Saint-Germain, il fut donc convié à participer aux cérémonies du culte. Fut-il un organiste « liturgique » ?

Sincère croyant, on l'a dit, Franck témoigna d'une fidélité à l'Eglise qui ne connut aucune défaillance. A quelques rares exceptions près, son œuvre d'orgue, pourtant, y compris *L'Organiste*, recueil destiné à agrémenter les célébrations religieuses, ne fait jamais appel à des thèmes de plain-chant. De toutes les grandes pièces, seules la *Prière*, de par son caractère implorant et la *Pastorale* qui convient assez bien à la période de la Nativité, pourraient s'immiscer dans le cadre d'une cérémonie sacrée. Il est vrai que les grands chœurs que constituent le *Final en si bémol* ou la *Pièce héroïque* font office d'excellentes sorties.

Ce plain-chant, Franck l'enseignait au Conservatoire selon les traditions du moment. Laissons à son disciple Louis Vierne le soin de décrire les caractéristiques essentielles de cette épreuve imposée aux concours :

« Elle consistait en l'accompagnement note contre note d'un chant liturgique à la partie supérieure, puis ce chant

devenait basse en rondes, non transposée, accompagnée de trois parties supérieures d'une sorte de contrepoint fleuri d'école ; les rondes passaient ensuite à la partie supérieure, une quarte plus haut et recevaient à leur tour l'accompagnement « fleuri » d'école. Rien n'était plus formulaire que ce contrepoint, rigoureux sans l'être, bourré de quintes retardées, d'accords de septièmes prolongées avec quintes, de marches, en un mot, de tout ce qu'on interdit en contrepoint écrit. C'était la tradition et Franck n'y pouvait rien changer. En ces temps révolus, on n'hésitait pas à accompagner d'un accord chaque note des neumes, effet tout aussi artistique que s'il s'appliquait aux vocalises du *bel canto*.

En reconnaissant, défigurée il est vrai, la manière dont s'y prenaient les organistes français classiques (jusqu'à François Benoist) pour paraphraser les mélodies grégoriennes dans leurs grands pleins-jeux avec anches en taille, on ne peut que trop bien comprendre pourquoi cette technique « anachronique » devait rebuter les puissants tempéraments romantiques et passionnés d'alors. Mais Guilmant, limitant souvent l'harmonie de ses accompagnements à des accords parfaits plus conformes à l'esprit des hymnes et antiennes dont il propose de nombreux exemples dans son *Organiste liturgiste*, n'allait guère tarder à revaloriser ces mélodies grégoriennes, alors qu'ouvrant la voie au génial Tournemire, Widor en introduit dans certaines symphonies (*Salve Regina* dans la seconde, *Puer natus est* dans la « Gothique », *Haec dies* dans la « Romane »).

On s'interroge d'autre part, sur le fonds du répertoire utilisé par Franck à l'église. D'après ses disciples ou admirateurs assidus, Vierne ou Tournemire par exemple, il semble qu'il improvisait beaucoup plus qu'il ne déchiffrait des pièces écrites. Ses improvisations, les adaptait-il toujours aux textes, aux couleurs liturgiques ? Personne ne peut l'affirmer. Son effacement, le peu de notes autobiographiques qu'il nous ait laissé, une corres-

pondance encore lacunaire, en sont peut-être la cause. L'homme, en effet, rechigne à briller et ne conçoit pas son art comme un faire-valoir personnel. A cet égard, on peut se demander si sa modestie n'entraînait pas un manque d'ambition... Sa carrière d'organiste n'apparaît pourtant pas obscure. Titulaire de l'instrument « si souple à ses doigts et si docile à ses pensées » qui vient tout juste d'orner la tribune de Sainte-Clotilde (1859), il n'hésite pourtant pas, par deux fois, à se porter candidat aux postes de Saint-Sulpice (1869) et de la Madeleine (1871), initiatives malheureuses puisque ce sont respectivement Widor et Dubois qui sont nommés. Cavaillé-Coll, en l'occurrence, aurait-il agi contre Franck ? Ce n'est pas impossible... Dans cette hypothèse, il se serait racheté en obtenant pour lui la classe d'orgue du Conservatoire. En lui confiant, par ailleurs, le soin d'inaugurer ses instruments ou de se faire entendre lors d'auditions, le célèbre facteur n'a-t-il pas soutenu et protégé très activement l'organiste ? Ainsi, en 1856, Franck est invité à donner un récital sur le nouvel orgue destiné à la cathédrale de Carcassonne. A cette occasion, *La Gazette musicale* note : « L'interprète, excellent organiste, a mis en relief toutes les ressources harmoniques, d'abord par une exécution de musique sévère, fort bien écrite par lui, et ensuite par de brillantes improvisations. » Si, deux ans plus tôt, en compagnie de Lemmens, Cavallo et Bazille, il avait inauguré l'orgue Ducroquet de Saint-Eustache, ce sont des instruments, en effet, restaurés ou construits par Cavaillé-Coll qu'il fera sonner en première audition. Ainsi, le 19 décembre 1859, il partage avec Lefébure-Wély le récital inaugural de Sainte-Clotilde au cours duquel, outre le *Prélude et fugue en mi mineur* de Bach, il pré-

sente un *Final* qui n'est peut-être autre que la page publiée sous ce titre dans le recueil des *Six Pièces*. Puis c'est Saint-Etienne-du-Mont, le 26 avril 1863 (*La Gazette musicale* révèle à ce propos : « M. Franck aîné, de Sainte-Clotilde, a traité en maître les jeux de fonds de huit et de seize pieds ») ; Saint-Sulpice, le 29 avril 1862 (avec Saint-Saëns, Guilmant, Bazille et G. Schmitt) ; Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, le 10 octobre 1867; Notre-Dame de Paris l'année suivante où il interprète sous les yeux de Durand, Saint-Saëns, Guilmant, Chauvet, Widor, Loret et Sergent sa *Fantaisie en ut* ; puis la Trinité où, le 16 mars 1869, avec Saint-Saëns, Fissot, Chauvet et Widor, il participe à l'inauguration et se livre à une improvisation « vigoureuse, bien développée, où il a cherché à mettre en relief le plus grand nombre possible de sonorités » *(La Gazette musicale)*. En marge de ces manifestations, s'il assiste aux prestations de certains organistes de renom (Lemmens à Saint-Vincent-de-Paul en février 1852, Bruckner à Notre-Dame de Paris en mai 1869), Franck ne semble pas perdre une occasion de se faire entendre, soit dans ses propres œuvres lorsqu'il donne ses *Six Pièces* à Sainte-Clotilde le 17 novembre 1864, ses *Trois Pièces* au Trocadéro le 1er octobre 1878, ou l'audition de sa messe qu'il agrémente de quelques improvisations à Saint-Bonaventure de Lyon le 15 décembre 1889, soit qu'il fasse connaître des grandes œuvres d'orgue comme celles de Liszt (*Prélude et fugue sur B.A.C.H.* joué à Sainte-Clotilde le 13 avril 1866 en présence de l'auteur) ou de Bach (il fait entendre le *Prélude et fugue en mi mineur* lors d'une séance de la Société nationale de Musique en décembre 1872). Ajoutons qu'il participe aussi à la réception de l'orgue de

Saint-Paul-Saint-Louis que vient de restaurer Narcisse Martin et qu'il fait preuve d'un certain intérêt pour la facture d'orgues lorsque, par exemple, il se penche sur le système électro-pneumatique que l'on tente d'adapter à Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

En parcourant les programmes des concerts de Franck, on constate que la place réservée à l'improvisation n'est nullement négligeable. Lors de l'inauguration de la Trinité, provoquant l'admiration de Widor (« les thèmes, les développements, l'exécution furent également admirables ; il n'a jamais mieux écrit »), c'est à une improvisation qu'il confie le soin de mettre l'instrument en valeur. A l'occasion du récital donné au Trocadéro, il couronne l'audition de ses *Trois Pièces* par une fantaisie sur des thèmes de Félicien David (premier chœur du *Désert*), Berlioz (deux motifs de *L'Enfance du Christ*) et Bizet *(L'Arlésienne)*. Mais c'est à l'église, semble-t-il, qu'il atteint les plus hauts sommets. Vierne nous le décrit une fois encore :

« Je n'ai jamais rien entendu qui puisse se comparer à l'improvisation de Franck du point de vue de l'invention purement musicale. A l'église, il lui fallait un certain temps pour se mettre en train ; quelques essais, quelques interrogations, puis, une fois parti, une prodigalité d'invention tenant du miracle ; une polyphonie d'une incomparable richesse dans laquelle mélodie, harmonie, architecture se disputaient l'originalité, la trouvaille émouvante, traversées par les éclairs d'un génie manifeste. Jamais de combinaisons « à froid », jamais de tours de force à l'usage des équilibristes désireux d' « épater la galerie », seulement le constant souci de la dignité de son art, de la noblesse de sa mission, de la sincérité fervente de sa prédication sonore. Joyeux ou mélancolique, solennel ou mystique, puissant ou éthéré, Franck savait être tout cela à Sainte-Clotilde et les truchements grammaticaux tels qu'artifices de contrepoint, canons, superposition de thèmes, etc., n'intervenaient que justifiés par l'expression d'une pensée dont les *criteriums* étaient surtout l'émotion et la profondeur. Il avait pénétré à fond tous les mystères de l'écriture musicale

évoluée jusqu'à son époque, et s'était créé, de ce fait, une esthétique dont la nouveauté effarouchait sérieusement les conventions admises comme éternelles lois de la vérité... C'est du fruit de ses longues méditations et de ses multiples expériences qu'était sorti son enseignement de l'improvisation. »

Car Franck fut un compositeur et un improvisateur de haute lignée, mais aussi un merveilleux pédagogue dont l'empreinte a fortement marqué toute la musique française.

Sa nomination à la succession de François Benoist (31 janvier 1872) comme professeur d'orgue au Conservatoire national, aussi entourée de mystères qu'elle soit (est-ce Cavaillé-Coll, Saint-Saëns ou Dubois qui l'aurait suscitée ?) constitue sans conteste un moment privilégié de sa carrière.

Rue Bergère, Franck ne disposait que d'un médiocre instrument, des vestiges de l'ancien orgue des Tuileries révisés par Cavaillé-Coll dont la composition s'établissait comme suit :

Grand-Orgue (54 notes) : bourdon 8, flûte 8, dessus de montre 8, prestant 4, trompette 8.
Récit (54 notes) : flûte 8, gambe 8, voix céleste 8, flûte 4, hautbois 8 (à anches libres), trompette 8.
Pédale : soubasse 16, flûte 8, flûte 4, basson 8.
Boîte expressive unique pour tout l'orgue. Tirasses G.-O. et Réc. Accouplement Réc./G.-O. Appel et renvoi des anches.

C'est aux claviers de cet assemblage hétéroclite que le maître professait. Peu exigeant quant à la technique proprement dite, il concentrait surtout son attention sur l'improvisation et transformait peu à peu sa classe en une véritable chaire de composition... au mécontentement de certains professeurs d'écriture. A ce propos, Vierne note d'ailleurs : « L'exécution l'intéressait peu : quand on était admis comme élève, il allait de soi qu'on possédait une technique d'instrumentiste suffisante

pour permettre l'interprétation de tout Bach. » Et Louis de Serres avoue d'autre part : « Il nous aidait peut-être un peu trop pour la registration et la pédale expressive. » Réhabilitant la musique instrumentale évincée par l'art lyrique, en cette seconde moitié du XIXe siècle, il avait tendance à considérer sa classe comme un cénacle, temple où brulait l'encens franckiste qui envoûta des générations entières. Parmi ses élèves, nous citerons de Bréville, Bouval, Busser, Castillon, Coquard, Dallier, Duparc, d'Indy, Lekeu, Letocart, Marty, Mahaut, de Serres, Vierne et Tournemire, même si les deux derniers s'émancipèrent dans une certaine mesure. Sans compter parmi ses étudiants officiels, Bizet et le jeune Debussy assistèrent, eux aussi, à ses cours.

Ainsi, de par son rayonnement d'artiste et de pédagogue, soucieux de la haute portée de sa démarche spirituelle, toujours égal à lui-même, acharné au travail, hanté par la perfection, cet être d'élite, renonçant aux intrigues comme aux honneurs et à la gloire facile, sacrifia une partie de sa carrière à l'enseignement. Son œuvre, comme les canons esthétiques transmis à ses élèves, a contribué à vivifier la musique française.

Chapitre III

LES SOURCES DE L'ŒUVRE

L'instrument. — Entre 1750 et 1845, date à laquelle l'auteur des *Béatitudes* entreprend des activités d'organiste, l'instrument français, bien qu'ignorant les solutions de continuité, évolue considérablement et se métamorphose dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle.

Sous le règne de Louis XIV, avec Robert Clicquot, les Thierry ou Enocq, il apparaissait comme une réalisation parvenue à un bon équilibre, deux claviers complets (grand-orgue et positif) où se répartissaient judicieusement fonds, mutations simples et composées et anches s'opposant à deux demi-claviers de récit et d'écho où chantaient quelques jeux solistes, tandis que la pédale, parente pauvre, ne réunissait souvent que deux flûtes et deux anches de huit et quatre pieds. A partir de 1750 environ, sans bouleverser outre mesure cette structure bien établie, les facteurs français, Louis-Alexandre ou surtout François-Henri Clicquot, Jean-Baptiste-Nicolas Lefebvre ou Dom Bédos, l'orientant vers une esthétique préromantique, devaient engager l'orgue sur une voie nouvelle. On assiste alors aux prémices de l'orage. La palette sonore s'assombrit alors que surgissent claviers de bombardes, montres de trente-deux pieds, seize

voire trente-deux pieds de pédale. Dans un même temps, les jeux de flûte passent sur le devant de la scène comme les anches augmentent en proportion et en puissance dans l'élaboration d'un grand jeu massif et éclatant. Le plein-jeu, fleuron de la facture d'orgues classique, sans pour autant amorcer le déclin qu'il subira bientôt, connaît quelques alertes lorsque l'organier groupe en un seul registre les fournitures et cymbales jadis autonomes (en particulier au positif). Pour rendre le paysage plus expressif, les tendres clarinettes et les dessus de flûte pastoraux font aussi une entrée prémonitoire.

C'est sur ces bases que s'appuient les premiers facteurs du XIX^e siècle. La Révolution, en fermant les lieux de culte et en causant la ruine d'un bon nombre d'instruments, laissait aux restaurateurs matière à ouvrage. Aussi les Dallery, Somer, Daublaine et Callinet, Abbey, Henry ou les frères Claude s'attachèrent-ils, plus qu'à les reconstruire, à relever et à améliorer les orgues qu'on leur confiait. La soufflerie fit l'objet de quelques expériences plus ou moins heureuses, tandis qu'importée d'Angleterre par Abbey, la boîte expressive s'imposait, puis la machine Barker et le pédalier à l'allemande. Ce fut alors l'arrivée d'Aristide Cavaillé-Coll.

Né au sein d'une famille de facteurs d'orgues méridionaux, le jeune organier devait très intelligemment tirer profit d'une formation artisanale élargie aux techniques espagnoles et de solides connaissances scientifiques. Dès ses premières tentatives parisiennes (Saint-Denis, Notre-Dame-de-Lorette), habile physicien et acousticien distingué, il avait fait preuve d'un génie inventif sans précédent et, non content d'appliquer à ses instruments le levier pneumatique perfectionné par ses soins,

il s'était efforcé de les doter d'une soufflerie moderne capable d'alimenter à plein un grand ensemble riche en seize, huit et quatre pieds et de multiples pédales de combinaison (tirasses, *copulas*, appels d'anches). Dans la mesure où tous les claviers pouvaient s'accoupler et où tous les registres d'un orgue pouvaient être appelés sans risque d'altération, toute l'esthétique de l'instrument s'en trouva modifiée. On passa du grand-jeu classique (anches, cornets et quelques fonds) au grand-chœur, véritable « tutti » au sens actuel du mot, laissant loin dans l'ombre l'ancien plein-jeu résultant du mélange des fonds et des mixtures dans une pyramide de principaux. C'est ainsi qu'au niveau de l'harmonisation, tous les jeux furent désormais conçus pour se combiner entre eux. Jadis impraticable, la fusion grand plein-jeu et anches s'imposa, ce qui incita le facteur à transformer peu à peu la composition de ses mixtures. Mais Cavaillé-Coll n'en sacrifiait pas pour autant les timbres de détail. Comme dans l'orgue classique où cornets, cromornes, hautbois ou voix humaines savaient isoler une ligne mélodique, l'organier, sacrifiant à une mode qui voulait élever l'orgue au rang de l'orchestre, s'appliqua à charger ses instruments de flûtes harmoniques ou octaviantes, de clarinettes, cors anglais, gambes ou trompettes harmoniques capables d'imiter plus ou moins fidèlement leurs homologues symphoniques et dont l'effet fut décuplé par la construction de récits entièrement expressifs. Cette importante mutation ne s'accomplit pas en quelques années. Il est intéressant de constater que Franck (1822-1890), exact contemporain de Cavaillé-Coll (1811-1899), fut témoin de toute l'évolution de l'illustre facteur.

Les premiers travaux parisiens (Notre-Dame-de-

Lorette en 1836-1838, la basilique Saint-Denis en 1841, la Madeleine en 1845, Saint-Jean-Saint-François en 1846 ou Saint-Vincent-de-Paul en 1852) relèvent d'une esthétique encore très redevable au monde classique : tuyauterie coupée au ton, partition encore non tempérée, pleins-jeux décomposés en fournitures et cymbales, cornets, quintes et nasards, doubles trompettes, petits récits expressifs de trente-sept puis quarante-deux, enfin de cinquante-quatre notes et pédalier à ravalement dans les toutes premières œuvres. Des améliorations importantes (soufflerie, machines pneumatiques, appels d'anches et octaves graves) et des innovations (flûtes et trompettes harmoniques, voix célestes) plaident, en revanche, pour l'avenir.

Bien qu'à l'exception de la *Pièce en mi bémol* qui date de 1846, il n'ait destiné aucune œuvre marquante à ces instruments, Franck a fréquenté la plupart de leurs tribunes. En 1845, nommé organiste accompagnateur à Notre-Dame-de-Lorette, il fut convié, sans aucun doute, à entendre et toucher le premier instrument des Cavaillé, ensemble encore assez franchement tourné vers le passé :

Grand-Orgue (2e clavier, 54 notes) : montre 16, bourdon 16, montre 8, bourdon 8, salicional 8, flûte conique 8, prestant 4, flûte 4, quarte 2, nasard, grand cornet 7 r., grosse fourniture 4 r., petite fourniture 4 r., cymbale 4 r., bombarde 16, trompette 8, clairon 4, dessus de hautbois 8.

Positif (1er clavier, 54 notes) : bourdon 8, flûte 8, prestant 4, flûte 4, doublette 2, nasard, tierce, plein-jeu 5 r., cornet 5 r., basson-hautbois 8, cromorne 8, trompette 8, clairon 4.

Récit (3e clavier, 37 notes) : bourdon 8, flûte traversière 8, flûte 4, flûte octaviante 4, flageolet 2, cornet 3 r., cor anglais 8, trompette 8, hautbois 8, voix humaine 8 (seuls les deux derniers jeux expressifs).

Pédale (ravalement au *la*, 20 notes) : flûte 16, flûte 8, flûte 4, bombarde 16, trompette 8, clairon 4.

Tirasse G.-O. Pos./G.-O. Appel anches G.-O. Expression du Récit.

En 1853, Franck devient titulaire de Saint-Jean-Saint-François dont l'orgue avait été érigé par Cavaillé-Coll sept ans plus tôt. La phrase célèbre (« Mon nouvel orgue ? C'est un orchestre ! ») prononcée par le jeune musicien montre à quel point l'organier, riche de l'expérience de Saint-Denis, a évolué par rapport au précédent instrument, il est vrai structuré avec son père et son frère Vincent. Pourtant le petit buffet à deux corps du Marais protège encore un nasard, un plein-jeu et un cromorne de tendance classique, de même qu'un récit de trente-sept notes, héritier du XVIII^e siècle. Le nombre des huit pieds, les flûtes harmoniques, la voix céleste et une pédale sombre, préfigurent, en revanche, les conceptions futures. En voici la composition :

Grand-Orgue (54 notes) : montre 8, salicional 8, bourdon 8, prestant 4, doublette 2, nasard, plein-jeu 3 r., trompette 8, clairon 4.

Récit (37 notes) : flûte harmonique 8, flûte octaviante 4, octavin 2, trompette 8, cromorne 8, cor anglais 8.

Pédale (20 notes) : flûte ouverte 16, bombarde 16.

Dans une seconde période qui s'étend jusqu'en 1875 environ, Cavaillé-Coll change son fusil d'épaule. Alors que les mutations simples tendent à diminuer considérablement, le nombre des huit pieds croît, entraînant le centre de gravité de l'instrument vers le grave. Au plein-jeu à reprises de style encore traditionnel jusque vers 1858, on substitue la progression harmonique qui, impropre à tout éclat individuel (la perte de brillant étant contrebalancée par le piccolo de un pied presque toujours disposé au positif) trouve sa raison d'exister dans sa combinaison avec les anches dont elle renforce les dessus. Avec l'avènement de l'*unda maris* qui répond à la

voix céleste du récit, la clarinette que l'on substitue le plus souvent à l'antique cromorne, les boîtes multiples qui entreprennent une timide percée, les pédales de combinaison se généralisent d'une manière plus rationnelle et la pédale prend un essor notable, complétant une palette souvent réduite aux trois flûtes et aux trois anches de seize, huit et quatre pieds de bourdons, soubasses ou violoncelles.

La construction de l'orgue de Sainte-Clotilde, inauguré par Franck et Lefébure-Wély en décembre 1859, se situe au début de cette deuxième manière. Parmi quarante-six jeux répartis sur trois claviers et pédale, le plein-jeu harmonique du positif répondait à un grand plein-jeu de six ou sept rangs disposé au grand-orgue. L'harmonisation soignée et fine de cet ensemble, les nuances très contrastées qu'autorisait la boîte expressive du récit, de même qu'une certaine carence au niveau des pédales de combinaison (pas d'accouplement Réc./G.-O., pas de tirasse Réc.), expliquent pour une bonne part les registrations et les notations de l'organiste titulaire (doublures de la pédale par la main gauche lorsque l'on joue au récit, mélanges impraticables ailleurs : fonds 8, hautbois, trompette du récit par exemple). Voici la composition de cet orgue dont Franck fut le chantre inspiré :

Grand-Orgue (54 notes) : montre 16, bourdon 16, montre 8, gambe 8, flûte harmonique 8, bourdon 8, prestant 4, octave 4, doublette 2, quinte, plein-jeu 6 ou 7 r., bombarde 16, trompette 8, clairon 4.

Positif (54 notes) : bourdon 16, montre 8, gambe 8, *unda maris* 8, flûte harmonique 8, bourdon 8, prestant 4, flûte octaviante 4, doublette 2, quinte, plein-jeu harmonique, grande clarinette 8, trompette 8, clairon 4.

Récit expressif (54 notes) : flûte harmonique 8, bourdon 8, viole de gambe 8, voix céleste 8, flûte octaviante 4, octavin 2, basson-hautbois 8, voix humaine 8, trompette 8, clairon 4.

Pédale (27 notes) : quintaton 32, contrebasse 16, flûte 8, octave 4, basson 16, bombarde 16, trompette 8, clairon 4.
Tirasses G.-O. et Pos. Appel d'anches G.-O., Pos., Réc. et Péd. Octaves graves G.-O. et Pos. Pos./G.-O., Réc./Pos.

Une troisième et dernière période de la facture de Cavaillé-Coll s'ouvre alors vers 1875. Un meilleur équilibre entre les familles de jeux, une plus grande variété des timbres (diapasons et quintatons, carillons et voix éolienne entrent en lice), le retour des cornets et des pleins-jeux à reprises coïncident avec la progression d'un récit qui, loin de se limiter à quelques jeux de solo jusqu'ici concentrés dans une boîte expressive (maintenant commandée par une pédale à bascule d'un maniement plus aisé), atteint, voire dépasse les autres plans sonores. Les instruments de Saint-Etienne de Caen, Saint-Sernin de Toulouse ou Saint-Ouen de Rouen se réclament de cette tendance symphonique, de même que celui du Trocadéro sur lequel Franck exécuta en première audition ses *Trois Pièces* de 1878. Pourtant, à observer les registrations de la *Fantaisie en la*, du *Cantabile* ou de la *Pièce héroïque*, on n'a pas l'impression que Franck ait suivi Cavaillé-Coll dans son cheminement. On « grossit » toujours la trompette du récit de quelques fonds et du hautbois, on accouple toujours le récit au positif et le positif au grand-orgue, on n'accroche toujours que les tirasses positif et grand-orgue, comme à Sainte-Clotilde... Il en va de même quant aux *Trois Chorals* de 1890.

Certes, si Franck ne compose que pour un instrument unique, néglige le cornet comme jeu soliste (il n'en dispose pas rue Las Cases) et se refuse à faire sonner un plein-jeu (c'est démodé, mais Widor le réclame dans ses dernières symphonies), des fines mutations comme un carillon dans

le contexte du scherzo ou les anches de seize pieds d'un récit, il n'en demeure pas moins que le génie inventeur du facteur précède ici le génie créateur du musicien nourri de sa sève.

La musique. — A cette influence manifeste de la facture instrumentale vient se superposer celle de la musique pratiquée par Franck en tant que concertiste ou simple auditeur. Il faut ici distinguer sources extra-organistiques et sources organistiques. Le compositeur s'est forgé un style, une pensée originale, au long d'un cheminement artistique qui, de sa formation première à l'éclosion des grands chefs-d'œuvre produits dans le sillage des *Béatitudes*, retient, en effet, ses modèles dans le monde symphonique aussi bien que dans les sphères du piano, de la musique de chambre ou de l'orgue. Il semble d'ailleurs symptomatique, à cet égard, que Franck traite souvent l'orgue en pianiste et l'orchestre en organiste... Il n'en demeure pas moins un style franckiste, très aisément identifiable, qui, par-delà certaines ascendances promotrices d'inspiration, ne doit rien à personne.

Les sources extra-organistiques de l'œuvre sont nombreuses et exclusivement germaniques. En futur virtuose du piano, tant à Liège que sous la férule de Zimmermann, il fait ses premiers pas, puis se perfectionne à travers des pages de Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert. Plus tard, instrumentiste confirmé, il découvrira Mendelssohn, Schumann et Liszt. Autant que les compositions destinées au clavier, c'est aussi la musique de chambre, l'art vocal et les symphonies d'orchestre de ces illustres personnages qui le séduisent : les quatuors et les symphonies de Beethoven, les lieder de Schubert et de Schumann, les poèmes symphoniques de Liszt.

En engrangeant ces impressions sonores, Franck, sans conteste, a renouvelé ses idées, jusque dans son œuvre religieuse et ses pièces d'orgue.

Au premier rang de ces maîtres allemands, Beethoven semble occuper une position déterminante dans la genèse du phénomène. Au musicien de Bonn, l'organiste parisien emprunte d'abord son sens inné des belles architectures, en particulier dans le cadre de la sonate dithématique qui contribue à la souveraine ordonnance de maintes pages d'orgue comme le *Choral en la mineur* ou la *Grande Pièce symphonique*, cette dernière œuvre s'appliquant à revivre les principales étapes de la *IX*e *Symphonie*, y compris le récapitulatif des thèmes qui précède le final et s'il rappelle le motif mélodique du dernier mouvement de la *Sonate pour piano, op.* 111, dans l'ultime section de sa *Fantaisie en ut*, il sait aussi profiter de l'importance que Beethoven donne aux ponts et aux épisodes secondaires en une démarche qui convient fort bien à ses aspirations et qu'il met en pratique dans ses chorals de 1890. Comme le lied en deux parties qui retient son attention dans la *Prière* de 1860, les récitatifs dramatiques et les unissons qui, autoritaires, accusent avec une force brutale le tempérament volontaire du génie allemand trouvent, de même, un écho dans de nombreuses pages d'orgue (*Fantaisies en ut* et *en la*, *Prière*, *Final*, *Grande Pièce symphonique* ou certains numéros de *L'Organiste*). Mais, plus que ces critères formels, c'est la technique de la variation qui, tant pour ses œuvres de piano, d'orchestre ou de musique de chambre que d'orgue, fait de Franck l'obligé de Beethoven. La plupart des créations dont l'analyse fera l'objet du prochain chapitre en portent témoignage. A côté de ces notes concernant la pure composition cepen-

dant, l'esthétique beethovénienne, dans ce qu'elle a bercé le musicien français en son intimité quotidienne, ne saurait être négligée. La noblesse, les débordements pathétiques, la sentimentalité expressive qui caractérisent le contenu émotionnel des neuf symphonies ou des trente-deux sonates de piano, semblent renaître sous la plume de Franck, de même cette dualité violence-tendresse, paganisme-spiritualité, virilité-féminité qui sourd dans l'opposition de certains éléments *(Fantaisie en la, Grande Pièce symphonique, Final, Choral en la mineur)*, contraires universels que, philosophe et poète, l'artiste saisit et transmet d'une manière intuitive. D'une semblable façon, à l'héroïsme et à la gloire des marches chères à Beethoven et dont Franck tire parti en de nombreuses occasions, répond l'hymne ou le choral éthéré et mystique, ouvert sur le monde de l'esprit. Ainsi que dans la *IX*e *Symphonie* se mêlent déferlements orgiaques et clameurs religieuses, le *Final en si bémol* du titulaire de Sainte-Clotilde offre l'aspect d'une confrontation entre un motif aussi spectaculaire que redondant et un hymne divinement céleste.

De l'art schubertien, plus qu'une indéniable tradition formelle, Franck semble retenir le génie mélodique. Les quelques thèmes populaires choisis dans *L'Organiste (Chant de la Creuse, Chant et Air béarnais)* se font sans doute l'écho d'une *Belle Meunière* lointaine, de même se réclament d'une source voisine les chantantes arabesques qui animent *Prélude, fugue et variation*, le second volet de la *Fantaisie en ut* ou, dans un geste naturel autant que spontané, la partie centrale de la *Pastorale*. Mais les hésitations entre le mode majeur et le mode mineur qui, çà et là, savent assombrir ou éclairer le tissu harmonique dans une alternance

subtile, appartiennent plus encore à l'univers du Viennois.

L'ascendance de Mendelssohn paraît, en revanche, plus difficile à discerner. Que l'auteur de la *Symphonie « italienne »* ait pu dicter à Franck quelques éléments épars de son œuvre instrumentale (*Lieder sans paroles* dans la production pianistique, légèreté de l'orchestration dans *Les Djinns*), cela peut se concevoir, mais l'organiste de Sainte-Clotilde a-t-il déchiffré les *Six Sonates* et les *Trois Préludes et fugues* pour orgue de son confrère germanique ? En a-t-il aperçu le néo-classicisme impérieux ? Comme Franck, à chaque instant, Mendelssohn recourt au choral et à la fugue, mais ce qui éloigne les deux hommes peut nous conduire à penser que s'il les a lues, l'auteur de *Rédemption* n'a retenu des *Sonates* de 1845 que leur principe générateur : mêler en un même moule cantique luthérien et fugue. L'Allemand traite, en effet, ces deux formules en disciple de Bach, tandis que le Français les imagine comme simple moyen d'expression au service d'une architecture neuve, transfigurée par une harmonie originale.

L'emprise de Schumann s'exerce d'une façon beaucoup plus évidente sur la musique de chambre *(Sonate pour piano et violon, Quintette)* que dans le domaine de l'orgue, instrument qui se prête mal aux confessions intimes et affectives. Une certaine expression mise à part, Franck n'imite pas le plus latin des musiciens allemands du XIX^e^ siècle. Il ne partage pas son goût raffiné pour les courtes pièces d'évocation, les suites de tableaux et de scènes qui assurent au *Carnaval* ou aux *Davidsbundlertanze* charme et diversité, préférant aux brèves séquences poétiques des développements plus intellectuels. Connaît-il les *Six Fugues sur le nom*

de Bach de Schumann ? Il faut bien admettre qu'il en fait peu de cas dans son œuvre d'orgue personnelle.

Avec celle de Beethoven, il semble que l'on doive découvrir chez Wagner la source la moins organistique mais la plus convaincante du Franck compositeur d'orgue. Si, comme l'a montré N. Dufourcq, l'organiste de Sainte-Clotilde nourrissait le désir de se rendre à Bayreuth (projet demeuré à l'état de rêve), les partitions des œuvres dramatiques de l'auteur de *Tristan* bénéficiaient d'une excellente diffusion à Paris. Certains musicologues ont décelé la griffe du titan au sein même de pièces comme le *Cantabile* (L. Vallas) ; mais c'est beaucoup plus sur l'écriture et l'harmonie (appoggiatures, retards, chromatisme), procédés au service d'une expression lyrique *(Prière, Fantaisie en la, Pièce héroïque, Choral en mi)* que s'étend l'ombre du géant.

Qu'à son arrivée à Paris, Zimmermann ait pu l'initier aux éclats de la virtuosité un peu creuse d'un Thalberg (N. Dufourcq) avec ses roulades, ses traits et ses arpèges (autant de clichés qui confèrent à ses premiers essais une facilité impersonnelle dont les relents traversent encore bien des épisodes pianistiques de l'œuvre d'orgue), c'est l'évidence. Plus déterminante paraît cependant l'influence de Reicha. Ce dernier — tel nous l'enseigne son biographe, Maurice Emmanuel —, musicien et théoricien révolutionnaire bien qu'attaché au contrepoint classique, outre ses idées avancées sur le rythme, qu'il veut plus libre, détaché de la sacrosainte mesure, et les quarts de ton dont il préconise l'expérience, recommande un retour à la modalité ancienne et l'élargissement du plan total traditionnel. A cet égard, l'analyse des œuvres de Franck,

où la modulation règne en souveraine, confirmerait la leçon du Tchèque. Qui, mieux que l'organiste français peut, en effet, naviguer dans les labyrinthes les plus inextricables de la tonalité ?

Parmi les sources purement organistiques, le modèle de Bach se détache impérieusement. Rappelons qu'en 1859, lors de l'inauguration de son instrument, le titulaire interprète *Prélude et fugue en mi mineur* du Cantor, pièce qu'à nouveau il inscrit au programme d'une séance de la Société nationale de Musique (1872), ce qui tendrait à persuader que son répertoire ne s'étendait guère au-delà de quelques œuvres maîtresses judicieusement sélectionnées. Pourtant, au contact de Boëly, Lemmens, Guilmant ou Loret (ce dernier joue du Bach à l'inauguration des grandes orgues de Notre-Dame de Paris) ou par le biais des publications de l'éditeur Richault, il put enrichir son bagage culturel. Le recul du style Second Empire pour un idéal plus spirituel (retour à la polyphonie de la Renaissance, réhabilitation de la fugue en partie grâce à l'Ecole Niedermeyer) qui, chez un Cavaillé-Coll de plus en plus distant vis-à-vis des cabrioles de Lefébure-Wély, coïncide avec un regain d'intérêt pour les pleins-jeux à reprises et une facture réconciliée avec le contrepoint, s'opère dans les ultimes décennies du siècle. Aussi, il n'est pas étonnant que, selon N. Dufourcq, Franck n'ait « sinon découvert, du moins approfondi » Bach que dans les dix dernières années de sa vie.

Le romantique, cependant, ne plagie jamais un modèle dont l'influence ne s'exprime que par la maîtrise d'une pensée linéaire ou la technique du choral harmonisé. La superposition de motifs précédemment exposés — habitude contractée dès les premières compositions — qui signale les sommets

de la *Pastorale*, de la *Fantaisie en la*, du *Choral en si* ou d'autres œuvres comme *Prélude, choral et fugue* pour piano, l'appel grandiose à la passacaille qui, après le Brahms de la *IV*e *Symphonie* ou le Merkel de la *VIII*e *Sonate* pour orgue, ressuscite en France une forme éclipsée par la moderne sonate, le recours aux subtilités du canon ou à la docte géométrie de la fugue qui, de la *Pièce en mi bémol* au *Choral en si* ouvre de larges plages au développement, se réclament d'une syntaxe familière à l'organiste allemand. A l'exception de *Prélude, fugue et variation* dont la partie centrale, avec ses strettes et son divertissement, constitue une entité, cette dernière forme, chez Franck, n'existe en effet que dans le dessein de renouveler le discours et de l'organiser dans la rigueur d'une logique qui satisfasse l'esprit, comme harmonie et mélodie touchent le cœur. Aussi, même si la fugue du *Choral en si* loge en peu d'espace un divertissement et une strette canonique, ce moyen d'expression se limite le plus souvent à de simples groupes d'entrées, voire *(Pièce en mi bémol)* à une unique exposition. Cette manière d'enchâsser un fugato au centre d'un poème architectonique d'une majestueuse envergure rappelle d'ailleurs Liszt beaucoup plus que Bach.

Franck a rencontré Liszt dès 1843. Ayant découvert derrière les *Trios* pour piano, violon et violoncelle une personnalité digne de sollicitude, l'illustre virtuose avait alors amicalement encouragé son cadet. Les deux hommes devaient se retrouver à Paris en avril 1866. Lors d'une audition privée, assisté de Théodore Dubois pour le tirage des jeux, Franck avait interprété le *Prélude et fugue sur B.A.C.H.*, ce qui laisse supposer qu'il connaissait aussi les autres œuvres pour orgue de Liszt, en

particulier la *Fantaisie et fugue sur « Ad nos ad salutarem undam »*, cette fresque entièrement bâtie sur un choral à travers laquelle il dut redécouvrir la technique de la grande variation beethovénienne. Il semble indéniable, en effet, que le Français ait été ébloui par l'étincelant rayonnement du musicien de Weimar, par la perfection de son métier, tant au niveau du poème symphonique qu'à celui de l'orgue ou du piano, si ce n'est dans le domaine même du langage (on pense à l'utilisation de l'accord de quarte et sixte qui suscite des modulations inattendues). Aussi, il n'est guère surprenant de relever ici et là, dans les dernières compositions, des traits lisztiens tout droit issus de la somptueuse fantaisie tirée du *Prophète* de Meyerbeer : construction élaborée autour des périodes d'un choral, soumission d'un matériel thématique d'esprit liturgique aux exigences de la forme sonate *(Choral en la mineur)*, introduction d'une fugue dans le contexte d'un poème sacré *(Choral en si mineur)*, récitatifs dramatiques, résurgences de la polyphonie de Bach, chromatisme... Comme Liszt, dans une structure apparemment rhapsodique mais que l'analyse révèle au contraire fondée sur une louable économie des moyens, Franck, transcendé par les ressources inédites que lui offre Cavaillé-Coll, écrit pourtant un chef-d'œuvre, ces *Trois Chorals* dont peu de pages antérieures pouvaient laisser présager la facture audacieuse.

Relativement à la renommée de ces figures d'élite, l'influence des organistes parisiens ou étrangers, proches prédécesseurs ou contemporains de Franck, pourrait sembler dérisoire. Mais il n'en est rien. Ces « petits maîtres » du XIX^e^ auxquels la postérité a réservé des fortunes très diverses, ont souvent contribué à perpétuer une tradition en

voie de disparition ou propager un style nouveau, une mode qui, vulgaire sous la plume d'un artiste de deuxième ordre, peut vivifier la pensée d'un musicien génial.

Ainsi, en préférant aux effets faciles et bassement profanes de l'opéra, l'austérité du contrepoint, Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858), dont le grand talent ne saurait être discuté, put, dans une certaine mesure, féconder l'imagination franckiste. Comme il est encore de mise au début du XIX^e^ siècle, l'organiste de Saint-Germain-l'Auxerrois se veut d'abord liturgique et, exploitant les thèmes du plain-chant en des versets ou hymnes, honore le culte en serviteur dévoué. Franck ne le suivra pas dans cette direction, du moins sur le plan de l'œuvre écrite. Mais, à côté de ces pages « fonctionnelles », Boëly publie quantité de pièces dont le néo-classicisme ou le style plus avancé ont pu séduire le *Pater Seraphicus* à plus d'un titre : traitement de la fugue dans un esprit souvent beaucoup plus proche des Allemands que des Français (sauf en cas de thème grégorien), goût pour le canon et le choral protestant qu'il semble un des premiers à introduire dans la littérature organistique de notre pays (*Choral « Bin ich gleich von dir gewichen »* ou *Choral « Ermutre dich mein Schwacher Geist »* ; ces deux pages sont-elles vraiment de lui ?), excellente technique de pédale, y compris dans des tonalités difficiles *(Allegro en fa mineur)*. Si la mélodie de Boëly, encore tributaire de l'esthétique classique de la fin du XVIII^e^ siècle (Mozart, Haydn), quoique parfois préromantique dans la lignée de Calvière quand elle n'emprunte pas ses contours à Pachelbel, Frescobaldi ou même D. Scarlatti (cf. certains duos), si la pudique sensibilité de cet artiste s'exhibent moins farouchement

sentimentales que chez Franck, ses explorations tonales, audacieuses eu égard à un instrument pas toujours accordé encore au tempérament égal (*ut* dièse mineur, *fa* dièse majeur, *si* bémol mineur... Il est vrai qu'une partie de cette production se destine au piano-pédalier), paraissent, en revanche, prémonitoires, à l'instar des modulations qui insufflent à maintes pages un climat moderne dans lequel le nouveau style de piano transparaît. Une pièce comme le *Larghetto un poco sostenuto en ut dièse mineur* s'avère, à ce propos, riche d'enseignements. Si Boëly module d'abord au relatif et à la sous-dominante, il s'engage bientôt dans un dédale de tons éloignés (*ré*, *ut* dièse, *la*, *sol* dièse majeurs) qui préfigurent bien une manie spécifiquement franckiste, comme les appoggiatures et le chromatisme. Mais sur le plan de la registration, même si l'aîné substitue à l'expression « grand-jeu » alors périmée l'appellation plus fraîche de « grand-chœur », même s'il demande parfois à son interprète de tirer l'ensemble des fonds de huit pieds, mélange typique de l'orgue romantique qu'il voit progresser au soir de sa carrière, c'est davantage pour un instrument archaïque qu'il compose, alternant grand-clavier, positif, récit et écho, maintenant le principe du cromorne ou de la tierce en taille ou doublant ses anches solistes d'un bourdon ou du prestant.

A l'image de Boëly, Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881) détient lui aussi une tradition, même si ce legs des générations antérieures semble se réduire avant tout à des recettes de virtuosité. Le maître de Malines, par Hesse et Forkel, se proclame, en effet, l'héritier de la technique de Jean-Sébastien Bach dont il tentera de révéler quelques secrets dans son *Ecole d'Orgue* (1862). Lors de sa démons-

tration parisienne de février 1852, il subjugue par son legato absolu et son exécution de pédale tous les professionnels qui, poussés par la curiosité ou le désir d'apprendre, avaient gagné la tribune de Saint-Vincent-de-Paul. Franck sut-il en tirer la leçon ? La périlleuse partie de pédale du final en *fa* dièse majeur de la *Grande Pièce symphonique* tendrait à le prouver. Son emprise semble en revanche très faible quant à la composition. A l'imitation d'A. Hesse, que Franck découvre d'ailleurs en 1844, Lemmens se plaît-il sans doute à déployer les faisceaux d'une écriture fuguée, mais la manière dont l'organiste belge traite le plain-chant, la sagesse de son harmonie, son néo-classicisme sans grande imagination, son goût pour la romance élégante d'un Mendelssohn désuet, annoncent Guilmant plus que Franck. On pourrait étendre ces remarques à la registration quand l'auteur de la *Fanfare* met ainsi en garde les lecteurs de l'*Ecole d'Orgue* :

« La facture moderne a enrichi l'orgue d'une foule de moyens mécaniques pour varier les timbres et les effets. Bien des organistes, afin de donner le change sur la pauvreté de leurs improvisations, sacrifient l'idée et le sentiment vrai à des effets matériels qui peuvent séduire un certain public mais qui seront toujours désapprouvés par les connaisseurs. »

A l'opposé de Franck, le virtuose d'outre-Quiévrain semble se cantonner dans l'emploi successif des claviers sans jamais marquer la moindre attention aux pédales de combinaison.

La formation de François Benoist (1794-1878), qui fut le maître d'orgue de Franck, se limite surtout au piano. Son premier prix de 1814 couronne son habileté dans le jeu de l'instrument à cordes frappées, le grand prix de Rome qu'on lui décerne l'année suivante sanctionne ses talents de composi-

teur ; aussi, bien que n'étant pas titulaire d'un prix d'orgue (N. Dufourcq a montré qu'après le départ de Séjan, en 1802, cette classe avait été supprimée), on ne peut être étonné de le surprendre à enseigner l'instrument à tuyaux dès le 1er avril 1819. A la console de l'orgue que Grenié vient tout juste d'achever alors, se succèdent, pendant plus de cinquante ans, outre Franck, Fessy, Alkan, Lefébure-Wély, Batiste, Renaud de Vilbrac, Saint-Saëns, Bizet, Chauvet et Dubois. Faute de témoignages précis, il paraît bien difficile d'évoquer la technique de Benoist, technique probablement beaucoup plus pianistique que réellement adaptée à l'orgue. Mais les éditions de son œuvre autorisent, en revanche, l'approche du style et nous font entrevoir dans quelles limites (même dérisoires), sans doute par le truchement de l'improvisation, il a pu influencer ses disciples.

Publiée chez Canaux, la *Bibliothèque de l'Organiste* aurait été composée entre 1820 et 1830 (N. Dufourcq). Elle renferme douze suites assez diverses destinées au culte ou d'une esthétique plus libre. Sans égaler la culture et la poésie de Boëly, Benoist, comme ce dernier, dans la mesure où il pratique un contrepoint intelligent, paraît conservateur (ne se montre-t-il pas solidaire de ce mouvement qui, sous la conduite de Danjou, d'Ortigue et Niedermeyer, dresse la tradition contre la mode déplorable qui sévit alors dans les églises ?). Son goût pour le chromatisme, l'enharmonie et la modulation n'a pu que nourrir sainement le langage de Franck, tandis que N. Dufourcq fait remarquer par ailleurs :

« Il faut rendre hommage aux dernières manifestations du compositeur. Elles se présentent dans *La Grande Maîtrise* sous forme de deux préludes dont l'un, en *sol*, prouve l'intérêt que

le vieux maître, vers 1860, portait à Bach, dont l'autre, en *fa*, annonce l'écriture des deux premières pages de la *Fantaisie en ut majeur* de César Franck. »

Mais ni Boëly, ni Lemmens, ni Benoist n'incarnent vraiment ce style Second Empire dont les frasques — grâce au disque — ne font plus de mystère... De quelle oreille le futur organiste de Sainte-Clotilde a-t-il écouté ces pastorales, ces chœurs de voix humaines, ces orages, ces ouvertures d'opéra, boléros, valses ou autres roucoulades de *prima donna* qui, tant écrits qu'improvisés, contribuent à la gloire — éphémère — de Fessy, Simon, Carvalho, Bazille, Batiste, Renaud de Vilbrac, Schmitt, ou ce « prince de l'orgue » dont fait alors figure Lefébure-Wély ?

Né à Paris en 1817, élève de F. Benoist au Conservatoire, où il concourut avec succès (premier prix en 1835), Louis-Alfred-James Lefébure-Wély occupera les tribunes les plus sélectes de la capitale (Saint-Roch, la Madeleine, Saint-Sulpice). On demeure confondu devant la facilité, le goût scandaleusement profane qu'il cultive à l'église en des marches, sorties ou pastorales directement issues de l'opéra de Gounod ou du pire Offenbach. Une pièce comme l'*Offertoire en ré*, cependant, de par sa stricte forme sonate, ses éléments contrastés, ses larges sections monodiques ponctuées d'accords massifs, se hisse au niveau triomphal du *Final en si bémol* que Franck dédie d'ailleurs à son signataire. Mais la comparaison ne saurait se poursuivre. A l'ingénuité désarmante de l'organiste mondain dont certains traits préfigurent davantage Widor, répond l'élévation d'une pensée infiniment plus mûre, supérieure, du moins dans les grandes pièces d'après 1860.

Quoi qu'il en soit, en dépit de ces ascendances

nombreuses, Franck reste Franck. Sa personnalité demeure entière à chaque instant, dans une individualité qu'il serait vain de réduire à un unique faisceau d'influences. N'en est-il pas ainsi pour tous les créateurs ? Bien que cherchant leur bien en des directions très variées — ne serait-ce que lors de la formation qui détermine en partie l'avenir —, les fruits qu'ils produisent gardent leur mystère. A quel devancier Franck emprunte-t-il ce tétracorde mineur ascendant qu'il cultive en maintes pages (M. Emmanuel) ? D'où provient vraiment son goût pour le chromatisme et les notes altérées, le style appoggiaturé, les chaînes de dominantes successives, gages d'équivoques tonales, l'enharmonie fréquente et les évasions constantes dans les tons éloignés, touches franckistes que A. Dommel-Diény a si subtilement reconnues comme la signature de l'artiste ? Nul ne saurait l'affirmer sans quelques doutes. La création, avec le fond de l'âme humaine, ne livre pas aussi facilement ses secrets.

Chapitre IV

PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE (1)

Pièces pour harmonium

Œuvres de jeunesse. — La diffusion des trois recueils pour grand orgue a relégué dans l'ombre les nombreuses tentatives de Franck dans le domaine de l'instrument expressif. Si, très inégales, ces œuvres de jeunesse, dont la paternité n'est pas toujours assurée, demeurent dans l'oubli, on peut se demander s'il faut les en tirer. La curiosité des musicologues n'est pas toujours exempte de toute indulgence, aussi, les pages en question se bornant à nous démontrer qu'il subit encore l'influence de Benoist ou du pire Lefébure-Wély (ce qui ne saurait que décevoir les admirateurs de la *Sonate pour piano et violon*), nous nous contenterons de signaler qu'entre 1858 et 1863, Franck composa pour son ami Auguste Sanches, organiste amateur à Azille (Aude), une série de pages destinées à agrémenter le service du culte. Cette suite aux formules diverses *(Sortie, Elévation, Préludes pour l'* « *Ave maris stella* », *Offertoire, Pièce symphonique* et *Grand chœur)* fut publiée après la mort de Franck sous

(1) Les considérations analytiques d'un certain niveau technique sont imprimées en petits caractères. Le lecteur peu habitué à cette terminologie pourra les sauter sans inconvénient.

le titre de *Pièces posthumes pour harmonium ou orgue à pédale pour l'office ordinaire.* En 1900, à l'initiative de l'éditeur Enoch, Ch. Tournemire se livra à une sélection plus sévère et retint *Quarante-quatre Pièces posthumes.*

A ces petites pièces pour harmonium dans certaines desquelles l'organiste exploite encore des thèmes de plain-chant, nous ajouterons la *Quasi marcia* très judicieusement registrée pour l'instrument expressif et d'une honnête tenue et l'*Offertoire pour la Messe de minuit* qui, dans la tradition des vieux maîtres du genre et du Boëly de la *Messe du jour de Noël*, fait alterner *Or nous dites Marie* (récit au soprano puis thème au ténor avec contrepoint de doubles croches) et *Puer nobis nascitur.*

L'Organiste. — Les cinquante-neuf pièces pour orgue ou harmonium groupées sous le titre *L'Organiste*, œuvre interrompue par la mort de Franck en novembre 1890, ont été l'objet d'une commande de l'éditeur Enoch. A l'instar des nombreux cahiers de cette nature édités au cours du XIX^e^ siècle, qu'ils soient signés Boëllmann *(Heures mystiques)* ou Gigout *(L'Orgue d'église)*, ces morceaux n'exigent à aucun moment la virtuosité requise pour l'exécution du grand répertoire et offrent aux amateurs ou titulaires d'harmoniums l'occasion d'illustrer dignement les cérémonies religieuses en exerçant leur pratique dans tous les tons. Pour répondre aux impératifs de son commanditaire, l'organiste avait souscrit à un plan très logique, établi sur une série de sept pièces suivant l'échelle chromatique d'*ut* à *ut* (en général trois majeures et trois mineures, assez brèves, précédant un septième morceau plus développé dans lequel les principaux thèmes de la

suite sont repris). Tel qu'il se présente à la mort de Franck, ce recueil se décompose ainsi :

1. Trois pièces en *ut* majeur, trois pièces en *ut* mineur et un *Offertoire* recourant aux deux modes.
2. Trois pièces en *ré* bémol majeur, trois pièces en *ut* dièse mineur et un *Andante* plus développé en *ré* bémol.
3. Trois pièces en *ré* majeur, trois pièces en *ré* mineur et une *Sortie ou Offertoire* en *ré* majeur.
4. Quatre pièces en *mi* bémol majeur, deux pièces en *mi* bémol mineur et un *Offertoire* en *mi* bémol majeur.
5. Trois pièces en *mi* majeur, trois pièces en *mi* mineur et un *Offertoire ou Communion* utilisant les deux modes.
6. Trois pièces en *fa* majeur, trois pièces en *fa* mineur et une *Sortie* en *fa* majeur.
7. Trois pièces en *sol* bémol majeur, trois pièces en *fa* dièse mineur et un *Offertoire funèbre* en mineur.
8. Trois pièces en *sol* majeur, trois pièces en *sol* mineur et une *Sortie* en majeur.
9. Trois pièces en *la* bémol majeur.

Manquaient donc à l'appel quatre morceaux de la neuvième (numéros retrouvés et publiés par J. Bonfils en 1956) et quatre suites complètes de *la* à *ut*. Alors qu'installé à Nemours, il griffonnait les dernières notes du *Choral en mi*, Franck confiait dans une de ses dernières lettres : « J'espère pouvoir écrire les deux autres chorals, l'autre moitié du volume et la sonate pour piano et violoncelle... » Qu'il ait donné la priorité aux deux grandes pages d'orgue au détriment de *L'Organiste*, nul ne saurait le déplorer.

Pourtant, élaborées à l'apogée de sa carrière, alors qu'il maîtrise son art avec plénitude, ces courtes pages sont intéressantes à plus d'un titre. Pures créations du moment ou souvenirs d'improvisations naguères lancées du haut des voûtes de Sainte-Clotilde (comme le suppose L. Vallas), on peut être frappé par leur diversité dans la mesure où elles font apparaître, en effet, plusieurs procédés

de composition : pièces harmoniques plus ou moins homophones, en général à quatre voix, mélodies accompagnées ou, plus rarement, exercices de contrepoint. Sur un autre plan, des pages monothématiques voisinent avec les réalisations souvent conçues sous forme de da capo (ABA ou ABA') alimentés par deux motifs.

Parmi les œuvres pensées verticalement, pour lesquelles les soins de l'artiste se sont surtout portés sur la qualité de l'harmonie, il convient de citer le *Maestoso en ut mineur* de la première série, sortie de type conventionnel où le même thème alterne entre grand-chœur (accords massifs) et récit (conception plus linéaire), le charmant *Andante* à 6/8, délicate sicilienne en *ré* bémol majeur, l'*Andantino poco allegretto en mi bémol majeur*, lied harmonisé que l'on pourrait rapprocher du *Non troppo lento en mi majeur* ou du *Poco allegretto en sol bémol majeur*, la *Prière en mi mineur* d'une noble inspiration, dont la trame se teinte de chromatisme, le *Poco lento en sol bémol majeur*, choral en quatre périodes ou le *Noël angevin en sol majeur*, aimablement traité dans son style.

Les mélodies accompagnées présentent une semblable variété. Si, d'une manière générale, le chant se déploie dans le registre aigu, il advient qu'imitant le violoncelle, comme le Chopin du *Prélude en si mineur*, le compositeur se complaise quelquefois à le fixer à la basse ou au ténor *(Andantino en ut, Poco allegro en ut, Lento en ut dièse mineur, Allegretto en ré bémol majeur* ou *Moderato en mi)*. Mais, à quelque hauteur qu'elles paraissent, ces mélodies revêtent des aspects fort différents, de l'hymne ou du choral d'esprit religieux aux arabesques d'un hautbois pastoral *(Poco allegretto en ut majeur, Andantino quasi allegretto en mi mineur)*. Une fois

n'est pas coutume, sans insister sur le discret hommage rendu à Augusta Holmès dont on découvre le motif de « Trois anges sont venus ce soir », Franck n'hésite pas à introduire dans des cycles plus ou moins liturgiques des mélodies issues du folklore *(Chant de la Creuse en ré mineur, Air béarnais en fa dièse mineur* ou *Chant béarnais en sol bémol majeur)* au même titre que des noëls populaires qu'il traite sans développement *(Noël angevin en sol mineur)*, sous forme de variation *(Vieux Noël en ré mineur)* ou à la manière d'un da capo sur deux thèmes (*Vieux Noël en ré mineur* où alternent *Noël suisse* et *Noël nouvelet*). Une même invention concourt à la réussite des parties d'accompagnement. Si le musicien s'en tient encore à des formules très pianistiques dont le *Poco lento en ut majeur* ou le *Quasi andante en ré majeur* pourraient fournir de typiques exemples, formules qui sonnent aussi mal à l'orgue qu'à l'harmonium, il sait aussi recourir à des contrepoints plus recherchés lorsque dans le *Vieux Noël en ré mineur* ou dans le *Quasi lento en sol majeur* il soutient sa mélodie d'un dessin continu de croches ou de doubles croches.

Parmi les pièces de conception polyphonique, nous retiendrons surtout l'*Andantino en ré bémol majeur*, délicate invention à trois voix en forme de canon et le *Poco allegretto en mi majeur*, autre canon à l'octave entre le dessus et la basse.

En marge de ces trois grandes techniques — harmonique, mélodique, contrapontique —, quelques tentatives originales méritent une mention. D'abord un ensemble de pages où, dans le souvenir du prologue de sa *Fantaisie en la majeur* (1878), Franck oppose monodie et accords dans un jeu de contrastes *(Maestoso en ré majeur, Poco maestoso en la bémol majeur*, ou *Molto moderato en mi bémol*

mineur) ou sections harmonisées et mélodiques *(Poco lento en ut majeur)*, puis quelques pièces du type carillon-sortie comme le *Quasi allegro en ré majeur* auquel on peut ajouter des compositions qui s'apparentent au scherzo *(Allegrettos en fa mineur* ou *fa majeur)* ou à la danse (*Allegretto vivo en sol mineur*, sorte de gigue à 6/8).

Les pièces terminales se distinguent par leurs dimensions plus importantes (109 mesures pour la première, 104 pour la cinquième) et leur caractère rhapsodique. Elles se différencient au niveau du style, qu'il s'agisse d'un offertoire de tendance méditative (*ut*, *mi* bémol) ou funèbre (*fa* dièse mineur), d'un andante (*ré* bémol majeur), d'une communion *(mi)* ou d'une sortie *(ré, fa, sol)*. A l'exception de l'épilogue en *mi*, toutes ces pages, la première section exposant deux thèmes tirés des premiers numéros de la suite, la seconde un seul motif, se réduisent à une même structure ABA ou ABA' dont le plan tonal se satisfait d'une formule majeur-mineur-majeur ou d'une disposition plus subtile lorsque la partie médiane module dans des tonalités éloignées. Dans la pièce terminale en *mi*, construite en rondo, le thème de la *Prière* fait office de refrain et, soumis aux lois de la variation lors de chaque apparition nouvelle, alterne avec des couplets qui reprennent respectivement les motifs principaux de l'*Andantino quasi allegretto* (*mi* majeur), du *Poco allegretto* (il passe de *mi* à *ut* majeur, mais conserve son canon dessus-basse) et du *Non troppo lento*.

Bien qu'affectant ce recueil à l'orgue ou à l'harmonium, il faut admettre que c'est surtout au second nommé que l'auteur pense lorsqu'il prend la plume. Si, en maints endroits, la pédale peut renforcer telle basse, donner une profondeur à

laquelle l'orgue expressif ne saurait prétendre, toutes ces pages, rédigées sur deux portées, sont essentiellement manuelles et l'on aurait peine à y relever le moindre écart de dixième ou cette écriture chargée qui peut contraindre l'exécutant à solliciter une tirasse. Les indications de registration, exclusivement destinées à l'harmonium, s'accommodent, de plus, des carences et propriétés d'un instrument dont l'unique clavier est coupé au troisième *fa*. Dans la préface de l'édition Durand, M. Duruflé signale d'ailleurs :

« César Franck a su tirer un parti génial de ce qui aurait pu être, pour d'autres auteurs, une source de difficultés constantes. En registrant par exemple 3 à la main gauche et 2 à la main droite, l'auteur donne l'illusion parfaite de deux claviers ayant un timbre différent, comme à l'orgue, l'un accompagnant l'autre ou dialoguant avec lui. »

Aussi, lorsqu'on pratique l'instrument roi, trois sonnant en quatre pieds et deux en seize, doit-on souvent transposer telle ou telle partie à l'octave grave ou aigu, pour rétablir l'équilibre.

Mais ces courtes œuvres sont-elles bien représentatives ? Permettent-elles au compositeur de déployer toutes les finesses de son art, d'exprimer son lyrisme dans toute l'énergie souhaitée ?

Certains artistes excellent dans la pièce de caractère et, progressant par touches furtives, allusions discrètes, trouvent dans les cadres réduits matière à se distinguer. C'est, en général, le cas des Français. Or, Franck ne semble se réaliser pleinement que dans les grands développements d'où, quelquefois, si l'on veut comparer *L'Organiste* aux grandes productions de 1862, 1878 ou 1890, une certaine déception... Pourtant la griffe du maître apparaît çà et là, dans les recherches harmoniques de la *Prière*, dans l'écheveau des modulations (dans

le *Poco allegretto en ut majeur*, Franck s'aventure au troisième degré pour rejoindre le ton de la dominante par le biais du relatif, la section centrale de la *Sortie en ré majeur* est écrite en *si* majeur et celle de la *Sortie en sol majeur* en *mi* bémol), dans certaines cadences sentimentalement répétées, dans l'amplification des intervalles, comme dans l'esthétique du lied ou du choral harmonisé. Mais ces procédés se manifestent avec une puissance accrue dans les grandes pages d'orgue avec pédale obligée dont nous proposons la présentation chronologique.

Pièces pour orgue

Premiers essais. — La découverte et la restitution des trois pièces dont le commentaire va suivre sont dues à N. Dufourcq. En 1973, alors que l'édition était en cours, le musicologue livrait en effet au public une étude *(César Franck et la genèse des premières œuvres d'orgue)* qui fait autorité et projette un éclairage nouveau sur l'esthétique du jeune organiste.

Pièce en mi bémol. — C'est ainsi que, datée de 1846, la *Pièce en mi bémol* apparaît comme la première création musicale spécifiquement conçue pour l'orgue, un instrument au demeurant bien difficile à identifier. Le ravalement que sous-entend la partie de pédale (*si* bémol de la mes. 11 ou *la* de la mes. 244) pourrait plaider la cause de l'orgue de Notre-Dame-de-Lorette, mais les trois accords de la mesure 4 sont injouables sur un clavier de cinquante-quatre notes (seul, à cette époque, l'orgue de Notre-Dame atteignait l'ut_5..., mais ne disposait pas de nombreuses pédales de combinaison).

Malgré ses maladresses, ses platitudes et ses concessions au mauvais goût bourgeois du siècle, cet essai de jeunesse, laissant percer, par bribes, d'heureux présages, ne mérite pas une condamnation hâtive. Il s'agit d'une fresque brossée à la manière d'un grand-chœur, fantaisie brillante et théâtrale qui ménage à l'écriture fuguée une place... modeste, il est vrai !

Une sorte de prélude dont la technique emprunte à la sonate son dithématisme (mes. 1-163) tient lieu d'exorde et expose d'abord deux motifs : l'un, grand-chœur pompeux à la Lefébure-Wély où de massifs accords de huit notes répondent aux anches du pédalier (on remarquera le canon à l'octave des quatre premières mesures), l'autre, choral homophone qui, avec ses quatre périodes de deux mesures présentées dans des harmonisations différentes, s'achève sur une double cadence suspensive. Une brève transition sur des cellules tirées de ce dernier (mes. 32) conduit alors à un développement (mes. 44) au cours duquel il se trouve superposé à un mouvement de carillon où tierces et sixtes parallèles abondent. De *mi* bémol majeur, le musicien est passé à *fa* dièse mineur, ton dans lequel il se dispose à réintroduire le motif de son grand-chœur (mes. 102), bientôt traité sous forme de dialogue entre récit et grand-orgue, puis (mes. 136) son second thème. Une dernière section (mes. 152) met en scène un nouvel élément (le sujet du *fugato* suivant) avec lequel, dans une courte séquence, alterne l'idée initiale.

Une fugue que prolonge un spectaculaire épilogue vient alors parachever l'ensemble dans l'exubérance et l'allégresse (mes. 164-245). Son sujet, à propos duquel on relèvera la technique de l'amplification chère à Franck, d'abord soumis à

l'exposition de quatre voix (la dernière maladroitement doublée à l'octave), engendre un divertissement (cellule issue de ses troisième et quatrième mesures) puis, abandonnant au plus vite le contrepoint pour des splendeurs moins astreignantes, chante du grand-orgue au récit et, revêtu d'une parure en manière de carillon, s'adjoint le concours d'un hymne dont l'élan et la puissance glorieuse (mes. 208) laissent présager une coda éclatante dans laquelle la pédale s'exaspère en une formule jubilatoire.

Il n'est peut-être pas inutile de souligner, en dépit de ses imperfections, combien cette page doit déjà à Cavaillé-Coll. Or, en cette année 1846, n'ayant réalisé que quelques instruments parisiens (Notre-Dame-de-Lorette, Saint-Denis, Saint-Jean-Saint-François, La Madeleine), l'ingénieux organier n'a pas encore donné la pleine mesure de ses talents. Contrairement à certains de ses devanciers plutôt avares d'indications précises en matière de pédales de combinaison (Boëly, Benoist), le jeune Franck s'applique à multiplier des informations qui concernent surtout ces accessoires (appels d'anches, accouplements et tirasses) et se limite à un grand-chœur plus ou moins nourri qu'il ne modifie qu'à la mesure 152 : « Poussez les deux flûtes du récit et tirez la clarinette, le hautbois et la trompette harmonique. » Le mélange ainsi conseillé, sans doute peu moelleux, témoigne par ailleurs du manque de discernement des organistes alors confrontés aux ressources nouvelles qui les submergent. L'invention dont fait preuve le musicien lorsqu'il appelle les anches du grand-orgue sur le seul temps d'une croche (mes. 65 et suiv.) doit, en revanche, être portée au crédit d'un esprit ouvert aux innovations, dont les aspirations d'orchestrateur s'épanouiront

dans une *Grande Pièce symphonique* qui reprendra le procédé. Car si cette *Pièce en mi bémol* pèche par « ses gaucheries, ses naïvetés, d'effroyables faiblesses » (N. Dufourcq), ne peut-on cependant pas y déceler les germes des prochains chefs-d'œuvre : le canon de l'épilogue du *Choral en mi majeur*, la fugue qui vient renouveler l'intérêt du final de la *Grande Pièce symphonique*, l'amplification des cellules, les cadences suspensives répétées, la manière de moduler dans les tons éloignés (*fa* dièse mineur - *sol* bémol majeur) qui, installant un climat d'incertitude, ne renforcent que mieux l'impression de plénitude qui accompagne le retour de la tonalité perdue, le contraste entre unisson et harmonie, conflit magnifié dans la *Fantaisie en la majeur* ou dans le *Final en si bémol*, l'utilisation du carillon et surtout du choral, cantique imaginaire dont certains fragments (mes. 16) anticipent sur le motif central de la *Pièce héroïque* (1878) ?

Franck a-t-il eu l'intention de publier cette œuvre ? L'en a-t-on dissuadé ? A-t-elle fait l'objet d'une exécution publique ou se borne-t-elle aux simples expériences d'un exercice de style ? Les annotations et la registration précise tendraient à démontrer que l'auteur a bien interprété cette page (sans doute dans le cadre d'un office) et que l'idée d'une éventuelle édition lui avait peut-être traversé l'esprit. Il n'avait alors que vingt-quatre ans.

Fantaisie en ut. — Deux premières versions.

D'une datation plus épineuse, les deux premières versions de la *Fantaisie en ut* que l'auteur a peut-être exécutées lors d'un concert donné à Saint-Vincent-de-Paul en 1854 (N. Dufourcq) ont été reniées ultérieurement. Les premiers feuillets, rayés d'un *deleatur* sans équivoque, s'en portent garants.

Dans le premier manuscrit, trois parties s'enchaînent, suivant le plan tonal retenu dans la version définitive (*ut* majeur, *fa* mineur, *ut* majeur). A l'exception d'une sorte de choral traité en canon dans la dernière section de l'œuvre — encore faut-il indiquer que Franck améliorera considérablement cet épisode —, toute la fantaisie est bâtie sur des idées originales que l'auteur abandonnera.

Le *Quasi lento* initial (mes. 1-83, *ut* majeur) s'articule en trois volets (exposition, développement et réexposition) alimentés par un thème unique que ses trois périodes, son allure paisible, son diatonisme serein et l'élargissement progressif de ses intervalles (tierce, quinte puis octave) caractérisent.

Ce motif exposé, Franck, par le moyen d'une succession de cadences suspensives, module au relatif puis à la dominante de ce dernier (*mi* mineur), tandis qu'un doux contrepoint de tierces parallèles s'insère dans la trame harmonique. C'est alors que s'ébauche un développement conçu dans l'esprit de la variation beethovénienne (mes. 25). Au cours d'un trajet qui emprunte plusieurs tonalités majeures *(sol, ut, fa)*, une cellule issue du motif principal en assure la logique. A la mesure 41, alors que la couleur s'assombrit sous l'effet de touches mineures, la pédale entame un court dialogue avec le positif. Dans un espace restreint, on rejoint alors le ton de la dominante, un *sol* majeur qui sonne modal par la présence du *mi* bémol. Franck en profite pour réexposer son thème conducteur, mais la pédale de *sol* qu'il maintient brouille le jeu. Aussi, le retour à une base stable, par l'entremise d'une gamme descendante (mes. 62), restitue la clarté sans ambiguïté et le calme de la première partie. La transition avec l'*Allegro non troppo* est inachevée.

Un mouvement haletant d'accords répétés auquel réplique un jeu d'arpèges qui détend un tant soit peu l'atmosphère puis la combinaison des deux formules servent ensuite d'écrin à un choral qui, par intermittence, vient sonner à la pédale en un *Allegretto non troppo* d'un sentiment tragique (mes. 84-201).

A l'issue d'un long préambule au cours duquel on circule de *fa* mineur à *la* mineur, les deux premières périodes du choral apparaissent d'abord en *ré* bémol puis en *fa* dièse mineur. A la mesure 174, alors que Franck a modulé en *fa* mineur, il intervient, en son entier cette fois, avec ses cinq périodes. Huit mesures de crescendo permettent enfin de gagner *ut* majeur, ton de l'épilogue.

Le diptyque que constitue cette coda indiquée *Très largement* débute par un canon à l'octave sur le thème du choral précédent que prolonge une conclusion harmonique conçue en decrescendo. Comme dans certains passages de la partie centrale, des fragments de la mélodie qui anime le *Quasi lento* sont repris dans un souci d'ordre cyclique.

S'il n'était question d'un manuscrit réservé à un usage purement personnel, on pourrait être surpris par le peu d'annotations concernant la registration. Le premier mouvement rassemble sans doute les fonds de seize et huit, mais aucun renseignement ne vient ensuite éclairer l'organiste quant à l'*Allegretto*. Figuraient-ils sur la partie manquante, à la fin du *Quasi lento* ? A la mesure 194, on ajoute « les jeux d'anches à chaque clavier » pour aboutir à à un grand-chœur qui ne tarde guère à décroître lorsqu'à la mesure 215 Franck demande que l'on ôte « graduellement » ces mêmes registres. Çà et là, on peut néanmoins relever quelques informations (nuances, changements de clavier).

Comme cette œuvre précédente, la seconde version de la *Fantaisie en ut* en appelle à certains éléments que l'auteur maintiendra textuellement dans le manuscrit définitif : les seize premières mesures d'ailleurs réexposées à la fin et le canon sur thème de choral utilisé dans la conclusion de la première version, canon auquel Franck superpose un contre-chant lyrique qu'il retiendra aussi dans

l'édition de 1868. La structure générale, en revanche, paraît plus logique. La symétrie qu'impose le da capo n'y est probablement pas étrangère.

L'introduction (mes. 1-16) consiste en la présentation d'un thème en *ut* majeur sobrement harmonisé sur pédales de tonique ou de dominante. On en soulignera la progression, deux mesures par deux mesures, ainsi que les touches mélancoliques d'une sublime qualité expressive que Franck obtient par l'intrusion calculée du mode mineur.

Cet exorde était coiffé de deux feuillets perdus. Le manuscrit ne commence qu'à la page 3 et l'auteur, de plus, demande qu'à une registration qui ne devait grouper que les fonds de huit on greffe les anches colorées.

Suit un développement en *ut* mineur (mes. 17-275) au cours duquel plusieurs idées nouvelles entrent en scène.

D'abord un premier motif conjoint, harmonisé note contre note et exposé par trois fois avant d'être confronté à un élément secondaire (mes. 35, 41, 47) dont une cellule alimentera la transition suivante (mes. 57-69), puis une seconde idée directement issue de la mélodie précédente dont elle reprend dessin et tonalité. Ce thème, héroïque de par sa rythmique pointée *(marcatissimo)*, traité dans la force, main gauche et pédale à l'unisson sur les accords massifs de la main droite, mobilise l'attention pendant vingt-six mesures puis fait place à un troisième élément épisodique (mes. 94-112) qui ouvre la voie à une section plus développée où une mélodie chantante et un choral aux quatre périodes harmonisées en *mi* bémol sont combinés. La juxtaposition de ces motifs dont le premier (mes. 156) préfigure la *Sonate* pour piano et violon et surtout le *Final en si bémol* prend fin sur un retour du thème héroïque. Après une harmonisation triomphale du choral (mes. 212), on assiste alors à un decrescendo qui renoue avec la tonalité principale d'*ut* majeur.

L'épilogue (mes. 275-320), grand triptyque en da capo, restitue d'abord fidèlement les quinze premières mesures de l'introduction auxquelles s'op-

pose un canon fondé sur un nouveau thème (en réalité, il s'agit de la péroraison de la première version que Franck enrichit d'un contre-chant, comme on l'a déjà signalé). Dans l'esprit de la variation, enfin, soutenu d'un contrepoint en croches inédit, l'élément initial vient conclure.

L'auteur faisant continuellement allusion à des pédales de combinaison numérotées de 1 à 15, à un grand et à un petit récit énigmatiques (N. Dufourcq), il ne fait aucun doute que cette fantaisie ait été élaborée pour un instrument précis, mais d'une identification difficile. Si, au niveau de l'écriture et de la composition même, elles marquent un progrès important sur la *Pièce en mi bémol*, ces deux versions, jouant sur des amalgames massifs de fonds auxquels, par le biais des pédales de combinaison, on ajoute anches et mixtures (ces dernières disposées sur la même laye), s'en tiennent encore à des ensembles assez uniformément compacts. Notons qu'aucune des trois œuvres analysées n'impose à l'organiste la subtilité d'une registration de détail. Franck, en revanche, entrevoit l'intime noblesse de l'orgue Cavaillé-Coll avec ses fonds majestueux, ses anches racées, son grand-chœur éclatant et les gages d'une mécanique assouplie par la machine Barker et d'une soufflerie qui autorise la tenue d'accords jadis impraticables.

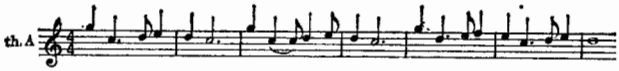
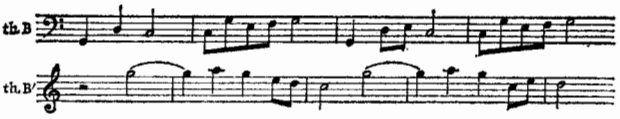
Andantino. — Composée en 1858, cette charmante page en *sol* mineur accole à une mélopée chantée par un jeu soliste sur un accompagnement de conception pianistique une partie centrale plus linéaire en sol majeur. Chacune des deux sections obéit à un plan analogue, en forme de da capo, construction qui régit d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre :

AA' - BB'B - AA'A *(coda)*.

On peut y relever quelques traits bien franckistes, l'élargissement des cellules, les changements d'éclairage harmonique (majeur-mineur), l'aisance mélodique qui gouverne l'ensemble.

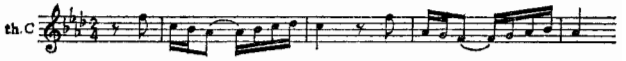
Six Pièces : 1862-1863

Fantaisie en ut majeur. — Trois parties principales composent cette admirable page achevée en octobre 1863, l'un des premiers chefs-d'œuvre parmi les morceaux d'orgue, quoique très caractéristique du jeune Franck. Que de maturation au regard des deux esquisses dont l'analyse a fait l'objet des quelques lignes ci-dessus, que d'évolution au niveau de l'écriture et du style !

Le *Poco lento* initial comprend lui-même trois sections symétriques qui exposent deux thèmes (ABA). D'abord un motif (A) que le musicien tire du manuscrit de la seconde version, motif construit par phrases de deux mesures, on s'en souvient. A relever les syncopes nombreuses, les emprunts au mineur (mes. 7 et 11) et la simplicité détachée de cet exode calme et volontairement diaphane (fonds et hautbois du récit, pas de pédale).

A la mesure 17, un nouvel élément intervient. Il n'est autre que le choral en canon à l'octave (B) de la première version. Lors de sa seconde présentation, l'auteur y superpose un contre-chant passionné (B′) dans une polyphonie admirable.

Une incursion au ton de la sous-dominante et de la dominante prépare le retour de la tonalité principale et de la troisième partie.

Cette dernière (mes. 41-56), d'une registration plus étoffée (fonds 16, 8 et anches du récit), réexpose A sur pédale de tonique ou de dominante.

Quelques mesures d'une transition harmonique remarquable par ses cadences suspensives (elles maintiennent un *ré* bémol, appoggiature de la dominante), répétées et élargies, la dernière, à l'issue d'un chromatisme amer, s'éteignant sur un accord déchirant de quinte et sixte, modulent alors d'*ut* majeur à *fa* mineur, tonalité du mouvement suivant.

L'*Allegretto cantando* central adopte aussi la forme d'un triptyque. Dans une première section, Franck introduit une mélodie de caractère pastoral (C) qui, agrémentée d'un contrepoint souple et fluide, déroule ses arabesques dans le registre aigu de la trompette (récit).

Cette double exposition (*fa* mineur - *ut* mineur) menée à bien (mes. 83), une idée secondaire qui en dérive fait rebondir l'intérêt de cet épisode délicieusement champêtre au gré d'une double structure analogue. A la mesure 101, le contrepoint initial de C passe alors au soprano (grand-orgue) et, transformé en un véritable second thème (D), dialogue, jongle avec C et s'essaie alternativement à la basse ou dans l'aigu en parcourant un éventail varié de tonalités mineures (*si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *ut* dièse, *fa* dièse, *ut* dièse, *ré* bémol). Six mesures suffisent pour rétablir la tonalité principale.

Une dernière partie (mes. 155-190) restitue C et son dérivé au long d'un cheminement complexe.

C et D sont immédiatement superposés sur pédale de dominante puis de tonique avant que la seconde section de C ne soit « élargie » dans un mouvement sublime. A partir de la mesure 172, la réexposition du dérivé de C (*si* bémol - *fa* mineur), puis l'amplification d'une de ses cellules (mes. 182) précèdent la grande marche d'harmonie terminale.

Ces quelques remarques techniques ne doivent pas déprécier les qualités dramatiques, l'ardent lyrisme de cette péroraison au cours de laquelle la mélodie gracieuse prend soudain une dimension humainement tragique.

Dans les quinze mesures qui suivent, un motif solennel, en valeurs pointées, auquel Franck oppose D, progresse en un crescendo emphatique, puis s'éloigne en un diminuendo qui débouche sur une cadence parfaite en *ut* majeur.

Après les pompes de cette transition pathétique, la tonalité principale retrouvée, l'*Adagio* final s'efforce de dresser un décor plus religieux. A cet effet, le musicien confie à la voix humaine du récit le soin d'établir un climat de paix et de recueillement. Dans cet esprit, un nouveau thème (E), qui fait habilement pendant à l'*ut* majeur initial (A), se meut lentement au gré d'un sage 3/8 et fait escale en des tonalités familières (*sol* majeur, *la* mineur ou majeur) avant de conclure dans l'humilité d'une oraison.

Très équilibrée, dans la mesure où elle évite toute surcharge et tous les débordements inutiles, cette œuvre, dédiée à A. Chauvet, témoigne d'un réel progrès par rapport aux deux esquisses antérieures. Ici, chaque note a sa place. Un souci d'unité, de plus, préside à la structure des thèmes qui, tous, répètent leur première cellule. Sans recourir — comme il le fera plus tard — au jeu de la grande variation beethovénienne, Franck mène ses lumineux développements avec une exemplaire autorité, dans un kaléidoscope de couleurs tonales qu'à l'instar de l'harmonie il veut tantôt complexe *(Allegretto)* ou dépouillé *(Poco lento, Adagio)*.

Héroïque, pittoresque ou mystique, l'orgue de Cavaillé-Coll sonne, d'autre part, avec une subtilité plus conforme à ses ressources. Franck mélange fonds et hautbois du récit, confie à un jeu soliste (trompette du récit) une aimable cantilène que des flûtes enchâssent d'ondoyants contrepoints et, amalgamant par périodes le bourdon 16 du positif à la voix humaine du récit, teinte l'*Adagio* d'un coloris savoureux autant qu'original. Doit-on au merveilleux instrument de Sainte-Clotilde cette métamorphose ? C'est plus que vraisemblable. A noter que le compositeur ne tire jamais seul un jeu d'anche. Selon une tradition ancienne (relire à ce propos les quelques traités des XVII^e^-XVIII^e^ siècles), il y mêle toujours quelques fonds (flûte et bourdon 8 avec la trompette, bourdon, flûte et gambe avec la voix humaine).

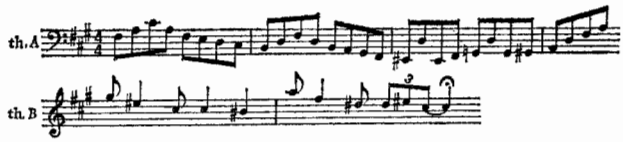
Grande Pièce symphonique. — Tant sur le plan de la registration, de l'écriture et du style que sur la forme même, l'influence de la facture d'orgues romantique s'est donc manifestée à plus d'un égard sur la production de Franck. L'idée de transposer,

d'adapter une sonate à cet instrument n'est certes pas originale. K. P. E. Bach n'a pas hésité à s'y livrer dès les premiers balbutiements de ce moyen d'expression naissant tandis qu'en 1845, avec ses *Six Sonates pour orgue*, Mendelssohn tentait assurément la fusion entre *voluntary* anglais et sonate allemande mais, ne disposant que d'un instrument encore classique et beaucoup plus préoccupé par le langage que par la couleur (indications plus que parcimonieuses quant à la registration), demeurait attaché à une pure technique de clavier. Dans la *Grande Pièce symphonique*, le mérite de Franck consiste à penser « orchestre » et non plus instrument dans sa spécificité. Le quatuor à cordes des fonds et gambes sur lequel on peut greffer les cuivres-anches, les solos de clarinette ou de flûte traversière, tout cela ne pastiche-t-il pas intensément la symphonie dont on a signalé avec quelle vigueur elle s'impose en France depuis la fin du XVIII^e siècle. Sous ce rapport, le plan général de l'œuvre rappelle singulièrement celui de la *IX^e Symphonie* de Beethoven, d'autant plus que l'auteur s'ingénie à regrouper les principaux thèmes entendus avant de lancer son final.

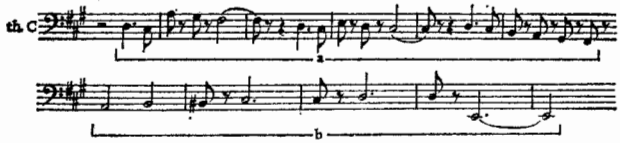
On distingue ainsi :

— Allegro de forme sonate précédé d'une introduction ;
— Andante dont la section centrale est un scherzo ;
— Episode de transition avec rappel des thèmes importants ;
— Final reprenant le premier motif de l'allegro en majeur.

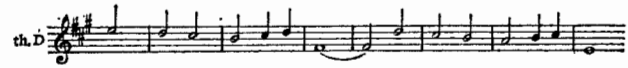
L'*Andantino serioso* en *fa* dièse mineur, tonalité principale de la pièce, juxtapose d'emblée deux éléments qui seront brièvement exploités (mes. 1-

59) : une mélodie d'accords parfaits décomposés (fonds 8 du grand-orgue) que ponctue un jeu d'accords répétés (A) dont le récit (fonds 8 et hautbois) se veut l'écho en une réponse de type lied harmonisé avec syncopes expressives (B).

Après l'énoncé de ces deux idées qui circulent à travers plusieurs tonalités (*fa* dièse mineur, *ut* dièse mincur, *fa* dièse mineur à *ré* mineur, *ré* majeur à *ut* dièse mineur en passant par *si* mineur, *mi* majeur puis mineur). A est soumis à un développement qui emprunte à la variation sa technique, le dessin d'arpèges passe du pédalier (mes. 21-24) au ténor où, dans le contexte d'une polyphonie chargée, il se superpose à un contre-chant éloquent. A la mesure 29, une marche d'harmonie descendante prépare alors un vaste crescendo riche en rebondissements (mes. 35-59). Les seize pieds du grand-orgue et les anches du récit introduits, quelques mesures où le contrechant signalé règne en maître aboutissent bientôt à une pédale de tonique sur laquelle un bel épisode chromatique (mes. 45-49) ménage l'embrasement de quelques accords éclatants que prolonge un decrescendo subit dont les derniers feux viennent s'éteindre sur une résolution longuement attendue, résolution aussitôt suivie d'un accord de quarte et sixte sur lequel Franck recommande d'ajouter « successivement les jeux d'anches à chaque clavier de façon à arriver graduellement au grand-chœur ».

Mais l'*Allegro non troppo* ainsi annoncé ne libère pas instantanément ses fanfares. Comme Beethoven lance le rondo final de son *Concerto en mi bémol* pour piano et orchestre (imité par le Schumann du *Concerto en la mineur* pour piano et orchestre), Franck concède deux faux départs, appels avortés qui, à court de souffle, ne peuvent exhaler que la première cellule d'un thème auquel ce retard, respi-

ration prise pour de bon cette fois, ne confère qu'une plus magistrale envolée. On ne manquera pas de relever les périodes symétriques, la dramatique chute de septième et le caractère martial de ce motif (C) que Franck, se démarquant ainsi des règles de la sonate classique, se plaît à varier avant même d'exposer le second thème.

En effet, cette première exposition peut se décomposer comme suit :

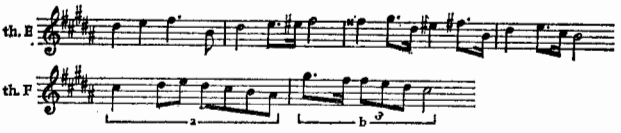
— mes. 64-73 : C au pédalier, seul ;
— mes. 74-94 : *a* ponctué d'accords et *b* harmonisé puis C au récit en *ut* dièse mineur ;
— mes. 95-117 : développement de C dans un style contrapontique (imitations) et transition sur les trois premières notes ;
— mes. 117-140 : C en *fa* dièse mineur dans un style triomphal (accords martelés). A noter (mes. 133) une modulation abrupte en *ré* mineur à laquelle succède un bref canon.

Intervient alors un second thème (D), imposant choral harmonisé à quatre voix qui, modulant en *fa* dièse mineur et *ré* majeur, conclut en *si* mineur.

Une série de cadences suspensives conduit en *fa* mineur, *ré* mineur, puis *la* majeur (mes. 171-178). Sur une pédale de tonique, Franck insère le motif B de l'introduction dont les triolets vont soutenir le long développement qui suit.

Au cours de ce nouvel épisode (mes. 183-230), C

réapparaît, gagnant la tonalité principale après incursions en *la* mineur et *ré* mineur. A partir de la mesure 230, la réexposition de D (*fa* dièse mineur) mène à une calme conclusion qui mobilise le motif B de l'*Andantino serioso*.

La symphonie se poursuit par un *Andante* en *si* majeur qui, coupé par l'intrusion d'un scherzo, atteste d'une indéniable invention.

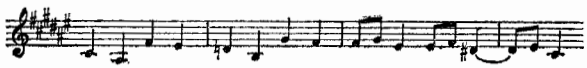
Dans un premier volet, la clarinette du positif que soutiennent fonds et anches du récit (cet effet n'est possible qu'à Sainte-Clotilde où la boîte expressive autorise des nuances saisissantes entre un pianissimo ténu et un fortissimo présent) déclame une mélopée plaintive, éplorée, d'une sensibilité romantique. A un premier motif (E), succède une seconde idée (F) dont les deux cellules vont alimenter le développement.

A partir de la mesure 13, en effet, ces deux fragments sont soumis à un jeu d'échos entre positif et récit, épisode auquel met un terme (mes. 23) le retour de E et de F en *fa* dièse majeur. Une conclusion dans la tonalité principale (mes. 37-42) reprend alors le dialogue provisoirement délaissé. C'est à cet instant que Franck, contre toute attente, jette les lumières de son scherzo (mes. 43-143), un allegro à 2/4 en *si* mineur lui-même conçu en da capo qui, en son centre, superpose à un *perpetuum mobile* véloce, une sorte d'hymne que se partagent alternativement basse et soprano. A la mesure 142, le mouvement continu du scherzo s'étant comme

évaporé sur une dominante, l'*Andante* reprend ses droits. Mais la voix céleste du récit à laquelle correspond maintenant l'*unda maris* du positif que l'organiste a substituée à la clarinette implique un autre type d'écriture. Aussi, l'auteur fait-il appel à un langage harmonique beaucoup plus épais, tentant jusqu'à une double pédale au moment où un canon s'ébauche entre les deux parties supérieures (mes. 150).

Avant le *Final*, Franck, nous l'avons dit, propose un récapitulatif des principaux thèmes utilisés. On discerne ainsi :

— mes. 1 : C, premier thème de l'*Allegro* en *si* mineur, seul à la pédale ;
— mes. 11 : A, premier thème de l'*Andantino serioso* en *sol* mineur sur pédale de dominante ;
— mes. 18 : C, au pédalier dans un mouvement modulant (*ré* mineur à *fa* mineur) ;
— mes. 28 : *perpetuum mobile* du scherzo ;
— mes. 35 : les trois premières notes de C permettent la modulation en *ut* majeur, ton dans lequel sont reprises les quatre premières mesures de l'*Andante* ;
— mes. 42 : transition sur les trois notes de C et crescendo progressant vers le grand-chœur grâce aux appels d'anches.

Dans le *Final* qui s'enchaîne, on dénombre trois sections bien déterminées.

Dès la mesure 49, C, harmonisé en *fa* dièse majeur, triomphe sur un contrepoint de pédale d'exécution très difficile. On peut regretter avec J. Gallois, l'esthétique discutable de ce thème qui assure pourtant à l'œuvre une certaine unité due au cyclisme. Si une réelle noblesse émanait de la version mineure de ce motif, le caractère victorieux qu'il affiche en majeur frôle, en effet, le mauvais goût. Suit une fugue dont le sujet est issu de C :

Elle oppose à une exposition de quatre voix (alto-soprano-ténor-basse) un second groupe d'entrées sur un nouveau motif en croches qui (mes. 108) vient se combiner avec le premier. A partir de la mesure 117, le thème de la fugue est développé dans l'esprit de la variation. A remarquer les nombreuses (et peut-être trop faciles) rosalies (mes. 133 puis 141), la modulation abrupte en *mi* bémol majeur (mes. 141) et le chromatisme expressif (mes. 149) qui prépare la coda, péroraison épique en *fa* dièse majeur.

Malgré quelques pages démodées, comme ce *Final* trop spectaculaire et trop vite enclin à se satisfaire d'effets communs, la *Grande Pièce symphonique*, dédiée au pianiste V. Alkan, n'en sonne pas moins une heure privilégiée dans l'histoire de l'orgue français. Son exemple n'a pas été vain, ainsi qu'en témoigne la brillante école qui, de Widor à Dupré, a illustré ce genre.

Comme dans la *Fantaisie en ut*, porté par le grand Cavaillé-Coll dont il dispose au faubourg Saint-Germain, le musicien sait chercher des « recettes » hors des sentiers battus et met en valeur l'opulente palette qui s'offre à lui. Voyez l'adroit parti qu'il tire d'un récit dont il sait doser l'intensité et dont le tutti, boîte fermée, ne couvre pas la grande clarinette du positif *(Andante)* ! Observez la judicieuse répartition des périodes eu égard aux plans sonores, le bon usage des pédales de combinaison, l'heureux effet qui consiste à confronter les ondulants des deux claviers secondaires et les échos qui renouvellent l'intérêt du mouvement lent !

Quant à la forme, quelques initiatives bienvenues parmi lesquelles le procédé cyclique n'est pas des moindres, concourent à la réussite de cet ensemble.

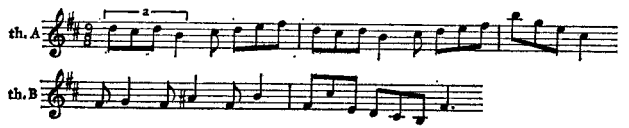
Franck ne pouvait pas méconnaître les compositions d'outre-Rhin qui, du Beethoven de la *V^e Symphonie* au Liszt de la *Sonate en si mineur*, pour piano, en passant par le Schumann du *Quintette* avec piano ou de la *IV^e Symphonie*, illustrent cette conception à laquelle il vouera un culte dont témoignent la *Sonate* pour piano et violon, la *Symphonie en ré* ou le *Quintette en fa mineur* avec piano. Son invention mélodique apparaît également dans toute sa diversité alors que, conjointement à la marche héroïque, à la mélodie sentimentale ou à l'énergique envolée du scherzo, le choral religieux côtoie la fugue et confirme — s'il était nécessaire — ses affinités, ses liens avec la culture allemande.

Prélude, fugue et variation. — Dédiée à C. Saint-Saëns, cette pièce juxtapose trois genres en un triptyque où se mêlent des esthétiques diverses et s'apparente sans nul doute aux meilleures pages du recueil, voire de tout le catalogue de Franck. Doit-on en chercher les racines lointaines dans une œuvre comme *Toccata, adagio et fugue* de Jean-Sébastien Bach ? La chose est vraisemblable et, en maintes occasions, l'auteur récidive (*Prélude, aria et final* ou *Prélude, choral et fugue* pour piano).

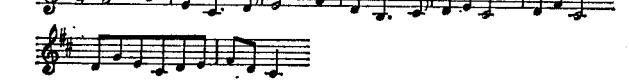
Logique, concise et sans lourdeurs, cette trilogie allie, en effet, science et poésie et sa grâce intemporelle, hors des modes, l'élève aux sommets de la littérature d'orgue, d'autant plus qu'elle paraît fort judicieusement écrite pour l'instrument : pas d'emprunts au monde du piano, présence d'une fugue qui sonne dans la tradition...

Comme dans beaucoup de compositions du maître, en particulier la *Prière*, la *Pastorale* ou la *Pièce héroïque*, une construction ABA' stricte en assure l'équilibre.

Un *Andantino* (mes. 1-50) au rythme berceur (9/8) tisse d'abord une belle mélodie dont la fragile mélancolie doit sa teinte rustique et une vague détresse au retour obstiné d'une cellule (*a*), cantilène calme et sensible en *si* mineur (A) qui, exposée deux fois par le hautbois du récit, trouve une réponse (B) bâtie sur un motif élargi. Ce dernier, modulant avec aisance en *ré* mineur, puis *fa* dièse mineur, se complaît en de tendres marches d'harmonie alternées entre chant et basse, tandis que l'ultime panneau de cet exorde, lui-même symétrique (ABA) restitue A dans le ton de la dominante.



Neuf mesures d'une transition harmonique traitée dans un style choral rétablissent la tonalité principale et préparent la venue de la fugue.

Cette dernière, *Allegro ma non troppo* austère et rigoureux (mes. 60-140) dont le sujet (C) joue aussi sur l'amplification d'une cellule, contraste singulièrement avec l'introduction champêtre.

A une exposition classique des quatre voix (ténor-alto-soprano-basse), succède un divertissement (mes. 94-102) qui emprunte d'abord au prélude un élément thématique élargi, puis développe la tête du sujet dont le rythme a été simplifié. Une nouvelle entrée à l'alto précède alors une série de strettes (soprano-alto à la mesure 111, soprano-alto-ténor sur la tête du sujet à la mes. 119, puis basse-ténor-soprano-alto plus res-

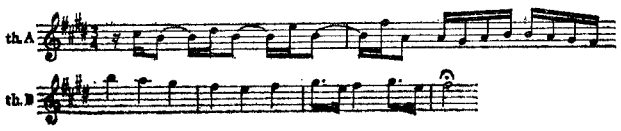
serrés à la mes. 125), tandis que le retour du divertissement suscite bientôt un épilogue suspendu sur une demi-cadence.

Maintenant une pédale de dominante sur laquelle s'inscrit un élégant lacis d'arabesques en doubles croches, Franck s'ingénie enfin à retrouver sa tonique (c'est l'affaire de quelques mesures !) et son *Andantino* dont la mélodie raffinée est textuellement réexposée sur un contrepoint volubile.

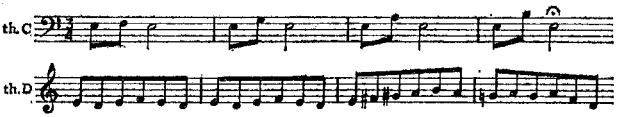
Sous le rapport de la registration, les amalgames de fonds auxquels le hautbois de récit participe (mélange typique de la rencontre Franck-Sainte-Clotilde) contrastent avec les couleurs plus individualisées du prélude et de la variation finale où l'anche soliste est encore doublée du bourdon et de la flûte.

Pastorale. — Plus surannée, la *Pastorale* aux contours pittoresques, à la joie tendrement chaleureuse, n'en demeure pas moins très attachante. C'est une nouvelle fois la formule ABA' que Franck retient lors de l'élaboration d'un ouvrage terminé en septembre 1863.

Comme dans la pièce de Bach qui porte le même titre ou maints noëls français de l'époque classique (le compositeur avait-il une bonne pratique de cette musique ?), un *Andantino* (mes. 1-40) ternaire, musette aux longues pédales naïves, confère au morceau son ambiance agreste (A). Un choral harmonisé en interrompt périodiquement la démarche régulière (B) qui veut, dès l'incipit, imprégner le tableau d'une certaine religiosité.



On ne manquera pas de relever quelques constantes typiques de Franck : les cellules amplifiées de A et les deux cadences suspensives qui laissent B ouvert. Ces deux motifs antinomiques alternent dans la tonalité principale puis en *ut* dièse mineur avant de regagner le *mi* majeur initial et de conclure dans une suite de marches d'harmonie sur pédale de dominante. A remarquer les trois cadences (mes. 36 à 40) dans lesquelles les valeurs sont augmentées (doubles croches, croches et noires).

Au *Quasi allegretto* (mes. 41-146), changement d'atmosphère soudain... Dans la nouvelle tonalité de *la*, un récitatif (C) — en réalité le sujet du fugato central (encore des cellules élargies !) — annonce un *perpetuum mobile* joyeux dans ses batteries d'accords (D).

Hésitant entre majeur et mineur, ce refrain-carillon, qui entraîne dans sa course de jolis contrechants expressifs, cède bientôt devant un bref fugato réduit à l'exposition de quatre voix (basse-ténor-alto-soprano), puis reprend sa course en *mi* mineur.

Comme en un rondo léger, un nouveau couplet restitue le motif du fugato, avant que le refrain ne réapparaisse en *sol* mineur, combiné cette fois avec une idéale mélodie lyrique qui favorise les rosalies les plus émues (mes. 127-138). C conclut sur une septième de dominante qui renoue avec *mi* majeur.

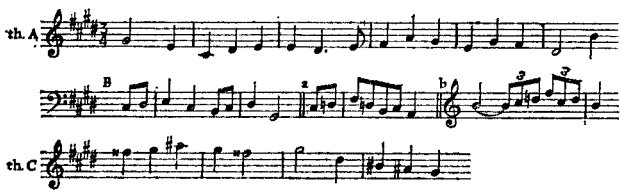
Dans le troisième volet (mes. 147-187), A et B sont alors superposés dans un habile contrepoint. La conclusion sur marches d'harmonie s'assurant le soutien de solides pédales de dominante et de tonique, on retrouve le plan tonal initial (tonalité principale - relatif - tonalité principale).

Au niveau de la couleur, peu d'innovations très

sensibles. Le mélange hautbois, flûte de quatre et bourdon du récit, auquel on incorpore la trompette *(Quasi allegretto)*, contribue à instaurer un climat féerique qui convient à cette œuvre langoureusement souriante et judicieusement dédiée à Aristide Cavaillé-Coll.

Prière. — Si la *Pastorale* était vouée à l'inspirateur, à l'instigateur du sortilège sonore, la *Prière*, en une dédicace où transparaît la reconnaissance, hommage d'autant plus précieux que cette page de 1860 s'inscrit parmi les meilleures du recueil, s'adresse au maître, François Benoist.

Aux grandiloquences de la *Grande Pièce symphonique*, aux gracieuses évolutions de *Prélude, fugue et variation* ou de la *Pastorale*, sous un titre qui pourrait faire craindre le pire en ce XIX^e^ siècle qui confond souvent prière et invocation larmoyante, Franck oppose une méditation qui sait miraculeusement réconcilier contemplation et sentiment, mysticisme et émotion humaine, esprit et chair, union sublime que les fonds de l'orgue romantique servent avec une passion à la fois tumultueuse, débordante et sacrée.

Trois thèmes principaux (A, B et C) alimentent la fresque chrétienne. La cellule initiale du second engendre plusieurs petits motifs (*a*, *b*) qui circulent dans la polyphonie et coopèrent à l'unité organique de l'œuvre.

On distingue deux grands épisodes reliés par un récitatif dont le musicien retiendra quelques éléments dans sa conclusion. Un *Andantino sostenuto* (mes. 1-113) où sont exposés les trois thèmes principaux tient lieu d'exorde.

Après une double présentation de A, lied expressif harmonisé avec chaleur, B intervient dans la tonalité d'*ut* dièse mineur, celle même de cette *Prière*. Enoncé d'abord par bribes dans une série de récitatifs, il est bientôt développé. A la mes. 63, après *b*, on voit apparaître C qui dialogue entre chant et basse avant de se perdre dans un jeu de marches harmoniques et d'imitations pour se trouver ensuite superposé à B (mes. 96). Un accord suspensif de septième (mes. 113) introduit alors une transition où sont confrontés couleurs et styles :

— mes. 114 : récitatif — A en *fa* dièse mineur sur la trompette du clavier expressif ;
— mes. 120 : réponse polyphonique — *b* sur tenues ;
— mes. 126 : récitatif — A en *si* bémol au clavier expressif ;
— mes. 132 : même réponse sur *b* dont la cellule terminale (trois croches, une blanche) relance l'action ;
— mes. 140 : A varié, de *la* majeur à *ut* dièse mineur ;
— mes. 149 : la cellule relevée mes. 138 insuffle au mouvement un air renouvelé et engendre un motif de triolets qui débouche sur la rentrée de A.

Le *Très expressif et très soutenu* qui suit (mes. 159-228) fait office de réexposition. Mais, pour ne pas lasser l'auditeur par une répétition textuelle, habillant ses éléments de parures inédites, Franck en appelle à la grande variation qu'il maîtrise avec un art consommé dans un complexe polyphonique très dense.

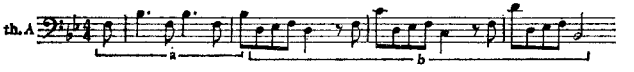
C'est d'abord A dans la tonalité principale (mes. 159-175 en mineur et majeur), puis B (mes. 190) auquel, introduisant dans un tissu contrapontique déjà serré l'élément *b* schématisé, on superpose C. Alors que B passe au soprano (mes. 206), le système polyphonique où trois idées mélodiques (B, *b* et C) se mêlent, atteint une densité maximum (six voix). Un jeu de gammes ascendantes prépare alors la conclusion tandis que C est traité en imitations.

Cette coda (mes. 228-255) emprunte elle aussi sa technique au procédé de la variation, les différentes séquences étant reliées par des récitatifs dramatiques. Le thème A en est l'unique acteur.

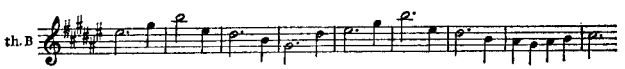
Aux mesures 234 et 237, il se combine à un contrepoint de croches puis (mes. 240), isolé à la pédale, à un dessin plus animé que couronne la cellule rencontrée mesure 138. A cet instant, tout semble se diluer en une monodie poignante à l'ornementation expressive, dont l'agrandissement des intervalles coïncide avec la diminution des valeurs. Il y a quelque chose de prodigieux dans cette transfiguration par l'orgue des exaltations les plus voluptueuses du bel canto italien.

Final. — Est-ce la dédicace à Lefébure-Wély qui encourage Franck à plagier le style très « Second Empire » de cet organiste mondain ? Le *Final en si bémol* (il s'agit probablement de la pièce énigmatique qui figure sur le programme de l'inauguration de l'orgue de Sainte-Clotilde en 1859), de par ses outrances claironnantes, peut, en effet, friser le mauvais goût, mais il se hisse souvent à des sommets que l'auteur n'atteindra que dans le *Quintette* avec piano de 1879, la *Sonate* pour piano et violon de 1886 ou les *Trois Chorals* de 1890.

Economisant ses moyens, le musicien ne retient ici que deux thèmes contradictoires dans une construction monumentale qui s'apparente encore à un da capo.

Une première partie en *si* bémol développe un motif A qui combine appels en manière de fanfares (*a*) et formules cadentielles (*b*).

Ainsi qu'en bien des pièces de Lefébure-Wély ou de Batiste, cet élément est présenté par un solo

de pédale de vingt-neuf mesures qui module de la tonalité principale à celle de la dominante ou de *la* bémol avant de regagner la tonique. Lui fait alors écho un carillon dont les triolets entraînant dans leur course un contre-chant joyeux (mes. 34), déroulent au récit leurs guirlandes. Une modulation au relatif coïncide alors avec le retour de A qui, non sans tenter quelques incursions en *ut* mineur et *mi* bémol majeur, lance de nouveau ses sonneries que les anches de pédale dispersent (mes. 46-67). La réponse carillonnante ayant fait diversion et conduit en *ré* mineur, on assiste ensuite à un développement de A (mes. 82-123) qui abandonne la pédale pour s'emparer des registres supérieurs et diffuser des fanfares harmonisées avec éclat. A la mesure 99, apparaît le thème B qui constituera l'élément essentiel de la seconde partie.

Ce dernier motif, qui laisse présager certaines tournures de la *Sonate* pour piano et violon, dresse devant le spectacle bariolé qu'offre A, un legato rayonnant et statique dans l'exaltation.

D'abord exposé en partant de la tonalité de *fa* dièse majeur (mes. 124-163), au loisir d'étapes diverses (*fa* dièse majeur, *ré* majeur, *mi* bémol majeur, *sol* majeur, *la* majeur), il vient se mêler au carillon et précède une troisième section au cours de laquelle, en retrouvant A, Franck déploie toutes les subtilités de son génie créateur (mes. 200-247). Mais avant de renouer avec sa véritable tonalité (*si* bémol majeur), ne risquant encore que ses appels (*a*), ce thème s'essaye timidement en *la* (mes. 203), *ré* (mes. 208) — avec de curieux effets

de polytonalité (*sol* mineur - *ré* majeur) —, *sol* mineur (mes. 210) puis, plus franchement et au complet cette fois, en *si* mineur (mes. 216). Le *si* bémol majeur longtemps attendu ne s'impose qu'à la mesure 246. La joie enfantine et toute communicative qui en résulte se manifeste alors par sept accords parfaits martelés. Cette manière de retarder la venue de la tonalité principale, d'emprisonner la mélodie dans un labyrinthe de tons éloignés qui instaurent une sorte d'angoisse, malaise qui n'illumine que mieux la délivrance, apparaît comme une des multiples composantes de la personnalité de Franck.

Ce motif, scandé au soprano sur le contre-temps des accords, n'en ménage pas moins un retour de B, incise éphémère qui précède une coda vertigineuse (mes. 306) où traits de virtuosité et fanfares trépidantes se partagent la vedette (*ré* à *fa* dièse majeur-*si* bémol à *mi* bémol majeur). Une immense marche d'harmonie progresse enfin jusqu'au retour définitif de la tonalité principale sur pédale de dominante, alors qu'un ultime trait prépare l'apothéose, en l'occurrence quatre accords « cathédralesques ».

De par sa registration (*tutti* dans les deux parties extrêmes, apaisement dans la plage centrale), la lutte organique qu'elle déchaîne entre épisodes « actifs » et guerriers (A) et épisodes « statiques » de style choral (B), cette magnifique œuvre, mieux que la *Grande Pièce symphonique* du même recueil, ouvre la voie à la future école d'orgue française et préfigure en particulier maints allegros des symphonies de Vierne où sont confrontés aussi héroïsme et rêve.

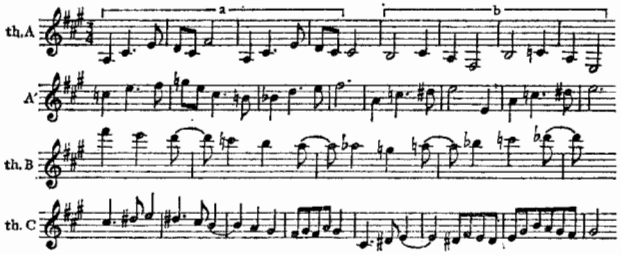
Ce qui frappe peut-être le plus dans ces *Six Pièces* éditées par Maeyens-Couvreur en 1868, puis par Durand en 1880, c'est l'étonnante diversité de

l'inspiration, qu'elle soit orientée vers un proche passé (pompes et théâtre de la *Grande Pièce symphonique* ou du *Final*, pittoresque de la *Pastorale*) ou vers un avenir prometteur (*Prière*, partie centrale du *Final*). Franck, en effet, sans doute plus concertiste que serviteur du culte, brosse de vastes fresques comme la *Grande Pièce symphonique* ou la *Fantaisie*, ou s'impose des cadres plus réduits dans lesquels il évolue avec une même aisance (*Prélude, fugue et variation*, *Pastorale*). Tous les contrastes dont jouit l'œuvre en *ut* majeur par laquelle s'ouvre la série assurent aux cinq autres morceaux un renouvellement d'intérêt digne d'éloges. A la structure symphonique de la pièce en *fa* dièse mineur, répond la formule ABA' à laquelle l'artiste s'en tient pour la charmante *Pastorale* ou *Prélude, fugue et variation*, l'émouvante *Prière* ou le brillant *Final*, tandis que sur un plan intime, chacune de ces pages met en pratique des procédés de composition variés, que ce soit dans l'élaboration des thèmes avec leurs symétries, leurs périodes ou leur caractère plus improvisé ou dans les méthodes de développement, reflets de la pensée la plus secrète de cet organiste (cadences suspensives répétées, modulations continues, amplification des intervalles, etc.).

Autre constatation : au contact de son instrument de Sainte-Clotilde, après les quelques tentatives de jeunesse au cours desquelles il entrevoit toutes les ressources de ce nouveau type de facture, Franck est passé maître dans le maniement des Cavaillé-Coll et se complaît dans le détail des anches du récit ou dans le mélange des jeux de fonds autant qu'il se distingue dans l'emploi du grand-chœur.

Trois Pièces : 1878

Fantaisie en la majeur. — D'aucuns ont reproché à cette œuvre son manque de rigueur, son épilogue ambigu, ses effets pianistiques et la profusion incontrôlée de ses idées mélodiques ; mais son ardeur juvénile, ses exaltations spontanées, sa vigueur, son charme discrètement sentimental, ses hésitations subtiles entre tonalité et modalité, en font la page d'orgue peut-être la plus inspirée de Franck.

Trois motifs essentiels sont à relever : A, belle phrase autoritaire avec son couple de deux mesures interrogatives d'où dérive A′, plus mélodique et d'un caractère héroïque que renforce son accompagnement d'accords battus ; B, grand thème lyrique constitué d'une série de gammes descendantes traitées en syncopes, qui frappe l'oreille par ses indécisions tonales ; C enfin, lied harmonisé de la tonique à la dominante dans l'esprit du choral.

On distingue une exposition, un développement, une réexposition et une coda :

— exposition : A-A′-B ;
A-C ;
— développement : A puis superposition de A et B ;
— réexposition : A′-B ;
— coda sur C.

Cette construction s'apparente à celle d'une forme sonate traitée avec une certaine liberté dont voici les principaux épisodes :

Dans l'exposition *(Andantino)*, A s'impose d'emblée par de puissants unissons (manuels et pédale) et alterne avec de calmes épisodes homophones (récit), séquences remarquables par leurs cadences suspensives et leur chromatisme (mes. 1-45). A cet imposant portique, succède l'énoncé de A' (*la* mineur) qui, soutenu d'accords répétés d'un effet pianistique (on les retrouvera dans la *Pièce héroïque*), donne à l'œuvre son véritable départ. Lui fait suite B, tendre et épanoui, plus féminin, en déroulant ses lacis sur un jeu d'arpèges qui appartient aussi au monde de la corde frappée (mes. 45-86). Le retour de A, en *ut* dièse majeur, introduit alors l'élément C qui chante par deux fois sur de longues pédales, en *ut* dièse mineur puis en *fa* mineur. A partir de la mesure 118, les deux motifs apparaissent une fois encore, en *mi*. La cellule issue de A, qui avait déjà alimenté quelques transitions (mes. 93 puis 124), assure alors la liaison avec le développement, dans un contexte polyphonique à la Bach (mes. 141-161).

Ce dernier *(Poco animato)* culmine avec la combinaison des deux thèmes principaux (mes. 162-213). Un jeu de strettes d'esprit dramatique sur A libère d'abord un court instant B puis un crescendo qui atteint son apogée alors que le grand-chœur retrouve *la* majeur *(très largement)*. Franck en profite pour superposer A et B (mes. 198-205 : B au soprano et A à la basse ; mes. 206-213 : A au soprano et B à la pédale).

Directement reliée à l'épisode précédent, la réexposition (mes. 263-276) restitue A' et B (en majeur cette fois) et s'interrompt sur une septième de dominante que prolongent, à partir du renver-

sement de la tête de A, trois cadences typiquement franckistes dans l'élargissement des intervalles, la pédale de sous-dominante et la sensible maintenue, affectueusement suspensive. C peut alors conclure dans la sérénité d'un *la* mineur séraphique.

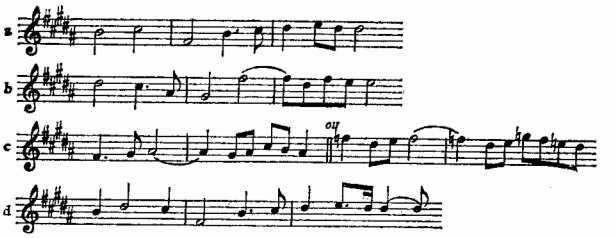
Comme dans la plupart des *Six Pièces* de 1862-1863, Franck se satisfait toujours de registrations massives qu'étayent les fonds de seize et huit et les anches récit, combinaison dosée par l'apport ou le retrait de quelques individus. La voix humaine, seule, quoique doublée, par les fonds, renouvelle un tant soit peu la couleur. On peut, par ailleurs, souligner le manque de précision de certaines indications :

— mes. 63 : « ôtez les 16 p. et quelques 8 p. au P ; otez quelques 8 p. au G.-O. » ;
— mes. 275 : « ôtez la flûte du P. ». Or, depuis la mesure 189, le récit est accouplé au positif. A cet instant, Franck demande à l'organiste de passer du clavier expressif à ce même positif dont on aurait retranché la flûte. Doit-on alors supprimer ou non l'accouplement ?

Signalons enfin que, pour la première fois, Franck utilise la formule « anches préparées » (M.-L. Jaquet).

Cantabile. — Cette pièce délicate compte parmi les plus brèves de toute l'œuvre d'orgue. Sur un accompagnement confié aux fonds du grand-orgue et du positif, la trompette du récit détaille une suave mélodie dont la présentation morcelée, sur le plan de la conception même, lui confère une indéniable originalité, improvisation libre dans laquelle l'auteur s'attache à insérer un canon.

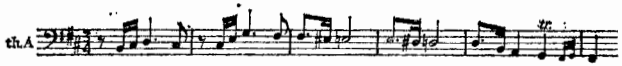
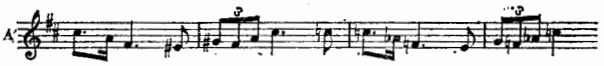
Un premier segment de la mélodie (*a*), préparé par une amorce cadentielle, apparaît dès la troisième mesure dans la tonalité principale de *si* majeur, puis un second (*b*), enfin un troisième (*c*).

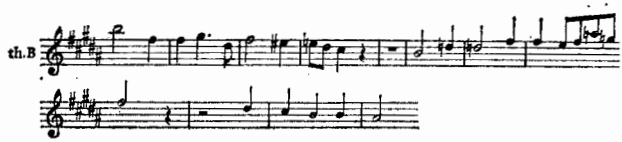
Après le retour de l'amorce signalée, à la dominante cette fois, *a*, dans une sorte de contre-exposition, réapparaît au ténor, bientôt suivi des deux autres sections. A la mesure 51, une nouvelle formule mélodique (*d*) engendre un canon à l'octave entre chant et basse, l'épilogue se réservant *c* et la tête de *d*.

Pour la première fois, une thématique confiée à un jeu d'anche vient chanter dans le médium, idée heureuse que le compositeur reprendra dans la première variation du *Choral en* mi *majeur*.

Signalons aussi que L. Vallas a découvert dans cette page des « allusions discrètes » à *Tristan et Isolde* de Wagner... Sans doute dans certains chromatismes.

Pièce héroïque. — La plus illustre du recueil, cette œuvre, qui a peut-être pris quelques rides, n'en reste pas moins intéressante dans son élaboration, sinon dans une esthétique « triomphaliste » typique du XIX^e^ siècle. Trois grandes parties la composent suivant une structure parente du da capo.

D'abord un *Allegro maestoso* à 3/4 dans la tonalité de *si* mineur (mes. 1-79). Sur des accords battus qui semblent provenir d'un lied (on pense à *Ich grolle nicht* de R. Schumann), un thème A, tragique dans l'angoisse, mais épique de par ses

valeurs pointées et son chromatisme, chante au ténor et évolue vers la dominante (*fa* dièse mineur).

A′, sa réponse séquentielle, lui fait alors écho au soprano (mes. 14) :

puis lui cède de nouveau la place (mes. 22). Un troisième motif (A″), issu lui aussi de A (croche pointée - double croche - blanche), harmonisé avec éclat, alors que les anches du positif entrent en scène, vient jeter de sombres appels (mes. 34-46). Suit un développement au cours duquel la tête de A circule entre basse et dessus, tandis que la main droite passe du grave à l'aigu sur le flot d'arpèges très pianistique que déroule la main gauche (mes. 47-64). Comment ne pas relever le procédé d'amplification utilisé à partir de la mes. 52 et le chromatisme inquiet qu'il soulève alors que, par symétrie, au ténor puis au soprano, le thème conducteur réapparaît enfin dans la tonalité principale ?

Après deux cadences suspensives (mes. 77-79), un motif en manière de coups de timbale (tonique et dominante sont alternativement frappées au pédalier) annonce la seconde partie et ponctue les différentes périodes d'un hymne solennel (B) qui, harmonisé en *si* majeur, sonne au récit.

Un bref développement (mes. 94-108) combine ensuite la dernière période de l'hymne et un contrepoint dont les triolets s'agitent au ténor. Au long d'un crescendo, sur la pédale continue des timbales, la première période de B, traitée en imitations, progresse alors lentement de *si* à *mi* bémol majeur (mes. 108-128).

C'est dans cette dernière tonalité que débute l'épilogue. Franck s'efforce d'y réintégrer son thème conducteur qu'avant sa véritable réexposition au ténor (mes. 139), puis à la pédale (mes. 145), il ne fait entrer en scène que par bribes (première puis les deux cellules initiales dans une marche d'harmonie descendante qui rejoint *si* mineur). Suit alors A', puis de nouveau A (mes. 169). La coda *(piu lento)* reprend le thème de l'hymne dans une majestueuse harmonisation en *si* majeur que viennent souligner, non sans emphase, les orchestrales timbales déjà signalées (mes. 187-190).

Rappelons que ces trois œuvres sont destinées au bel instrument que Cavaillé-Coll avait érigé en 1878 dans la grande salle du Trocadéro. Après Guilmant, Gigout et Saint-Saëns, Franck s'y était illustré lors d'un concert mémorable (1er octobre), manifestation au cours de laquelle, outre l'exécution de ces pages écrites, il avait improvisé sur des thèmes de F. David, Berlioz et Bizet. La registration qu'il préconise apporte-t-elle de l'inédit ? Comme à Sainte-Clotilde, certes, l'artiste se complaît dans une écriture « symphonique » qui se délecte de crescendos habilement gradués et de solos de trompette harmonique. Mais s'il fait encore appel à des effets pianistiques (accords répétés, arpèges, croisements...), les coups de timbale de la *Pièce héroïque* ou les contre-chants très « violoncelle » qu'il distille au ténor *(Cantabile, Pièce*

héroïque), sont en revanche la propriété de l'orchestre : un orchestre qu'on lui reprochera d'ailleurs — alors qu'il libère vents et cuivres à la manière des jeux de combinaison — de traiter en organiste (*Symphonie en ré mineur* de 1888).

Trois Chorals : 1890

Comme chacun sait, les *Trois Chorals* constituent non seulement la dernière œuvre de cet immense organiste et compositeur, mais un véritable testament musical. Alors qu'installé à Nemours afin de se remettre d'un accident survenu au début du mois d'août 1890, il soigne la rédaction des pièces d'orgue ou harmonium commandées par Enoch et envisage même la mise en chantier d'une *Sonate* pour piano et violoncelle (elle ne verra pas le jour, hélas !), Franck bénéficie de l'hospitalité des Brissaud pour mener à bien son premier Choral dont il note les ultimes mesures le 7 août. Les deux autres ne seront achevés que dans le courant du mois de septembre, à Paris. La mort venant le surprendre en pleine convalescence, le 8 novembre 1890, le musicien n'eut jamais l'occasion d'entendre ses trois dernières pièces dans leur contexte sonore réel. Plusieurs questions, de plus, demeurèrent en suspens, dont une polémique qui touche l'identité des dédicataires. Selon L. Vallas, le compositeur aurait désigné A. Guilmant, Th. Dubois et E. Gigout, les deux premiers noms ayant été remplacés par ceux d'A. Durand et A. Holmès après la mort de l'artiste. Le mystère reste entier..., mais d'un intérêt secondaire.

L'analyse de ces trois chefs-d'œuvre a fait l'objet de brillantes études parmi lesquelles nous retien-

drons particulièrement l'ouvrage récent de Mme Dommel-Diény dont nous avons cherché à tirer le meilleur parti.

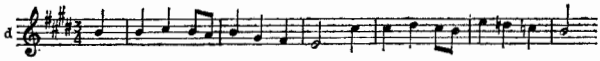
Premier Choral en mi majeur. — Quelques textes de Franck peuvent éclairer la genèse de cette première tentative dans une forme d'ascendance luthérienne que la France organistique d'alors méconnaît. Une lettre adressée à Enoch fait mention d'un « choral avec beaucoup de fantaisie » et l'on n'a pas manqué de diffuser la réflexion rapportée par V. d'Indy : « Vous verrez, le choral, ce n'est pas celui qu'on croit. Le vrai choral, il se fait au cours même de l'œuvre. »

Bien que recourant ici au principe de la variation (alors qu'il retient pour ses deux autres morceaux des techniques différentes), le musicien, qui n'exploite d'ailleurs pas un véritable choral protestant mais un chant fictif, fruit de son imagination, rejette en effet la formule de l'archaïque *partita* sur un thème de cantique qu'affectionnaient les organistes classiques d'Allemagne (Pachelbel, Walther, Boehm, Bach...). Concevant de larges fresques qu'il ne destine nullement à l'office catholique, il ne rappelle pas plus l'atmosphère typiquement luthérienne qui se dégage de la plupart des œuvres d'orgue de Bach. Ne cherche-t-il pas plus instinctivement sa sève chez le Beethoven des amples spéculations architecturales ou le Liszt des poèmes épiques ?

Quatre sections composent cette pièce qui débute par une exposition (mes. 1-64). Sublimées par une harmonisation soignée, riche d'un chromatisme intérieur tragique, sept phrases, dont les six premières appartiennent au monde du lied plus qu'à celui de l'Eglise Réformée et dont la dernière

préfigure le cantique qui finira par l'emporter dans l'épilogue, s'y enchaînent.

A remarquer avec quelle maîtrise, comptant sur la diversité des cadences, suspensives ou conclusives, plagales ou parfaites, le musicien juxtapose ces différentes propositions qui, d'un point de vue tonal, se présentent comme suit :

a : *mi* majeur - *mi* majeur ;
b : *ut* majeur - *mi* mineur ;
a' : *sol* majeur - *sol* majeur ;
b' : *mi* bémol majeur - *sol* mineur ;
c : *mi* bémol mineur - *mi* mineur ;
c' : *mi* majeur - *mi* majeur ;
d : *mi* majeur - *mi* majeur (choral).

Les sept fragments énoncés vont alimenter les deux grandes variations qui leur succèdent. Dans la première (mes. 65-105), le motif *a* est d'abord soumis à des diminutions en doubles croches qui chantent sur la trompette, le hautbois et les fonds de huit pieds du récit. C'est ensuite le tour de *a'*, alors que les doubles croches expressives passent au ténor, de *c* dont chant et basse ne subissent aucune modification par rapport à l'exposition, enfin de *d* dont chaque période reçoit un commentaire fleuri d'un goût très ornemental.

Une cadence conclusive en *mi* mineur permet alors une transition originale sur deux idées qui alternent (mes. 106-125), l'une homophone et solennelle sur le grand-chœur, l'autre plus décorative et linéaire sur pédale (récit).

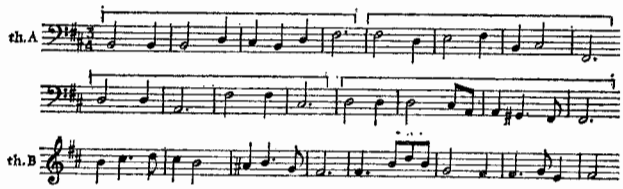
Beaucoup plus complexe, la seconde variation (mes. 126-232), reprenant d'abord le motif « horizontal » de l'épisode précédent, développe *a'*, puis procède par élimination (mes. 138). A la mesure 147,

une cellule de *c'*, assujettie à un système d'imitations, est bientôt confrontée avec la tête de *b'*. Intervient alors *a'*, qui, harmonisé, suscite une nouvelle partie au cours de laquelle les principaux motifs de l'œuvre viennent se combiner avec *d*. Ce dernier, peu à peu, fait surface et, jusqu'à présent discret, impose sa mélodie :

— mes. 170 : première période de *d* au ténor (*sol* mineur) ;
— mes. 174 : première période de *d* au ténor (*ré* mineur) ;
— mes. 178 : troisième période de *d* au ténor (*si* bémol majeur) ;
— mes. 182 : trois premières périodes de *d* au soprano (*si* bémol mineur) dans un beau contrepoint à la Bach ;
— mes. 195 : première période de *d* à la basse (*ut* dièse mineur), alors que le seize pieds du positif et les anches du récit entrent en jeu. A remarquer l'enharmonie (*ré* bémol - *ut* dièse) des mesures 195-196 ;
— mes. 200 : première période de *d* en *fa* dièse mineur ;
— mes. 204-232 : longue transition préparant le retour de *d* dans la tonalité principale. Un fragment de *c'* et la tête de *a* bientôt traitée sous forme de strette (mes. 212) alternent sur une pédale de *si* qui laisse présager le *mi* majeur attendu. Mais, en quelques mesures, installant une incertitude tonale par le biais d'une série d'accords de quarte et sixte qui s'en éloignent, Franck s'ingénie à semer le doute. Alors que par élimination encore, il réduit le fragment de *c'* à trois notes, une pédale de *si*, dominante à part entière, assurée par un accord de quarte et sixte du ton principal, autorise enfin, au long d'un crescendo qu'un chromatisme fortifie et qu'un accord de septième consacre, le *mi* majeur recherché.

Dans une ultime partie, *d*, avec ses six phrases, peut alors libérer une énergie longtemps contenue. Comme dans sa *Pièce en* mi *bémol* de 1846, Franck renforce les accords massifs du grand-chœur par une pédale chargée d'anches qui tonne dans le faste et l'éclat tandis qu'une brève coda (mes. 233-259) inscrit les diminutions de la première variation dans un brillant cannage d'imitations.

Deuxième Choral en si mineur. — Dans ce deuxième volet, combinant une basse obstinée de quatre sections (A) et les trois périodes d'un choral (B), Franck renoue avec la technique désuète de la chaconne.



L'œuvre débute ainsi par les quatre variations d'une passacaille (mes. 1-64) :

— mes. 1-16 : A à la pédale, ponctué de quelques harmonies complémentaires en syncopes ;
— mes. 17-32 : A au soprano — harmonie à quatre parties plus riche avec chromatisme ;
— mes. 33-48 : A à la basse sur un contrepoint plus animé (croches), mais haletant (syncopes) et angoissé (chromatisme), puis au soprano, en octaves sur les anches du récit ;
— mes. 49-64 : A en *mi* mineur (sous-dominante qui permet de conclure dans le ton principal sans modifier le motif) sur un contrepoint en notes répétées d'allure inquiète, d'abord à la pédale, puis en octaves sur les anches du grand-orgue.

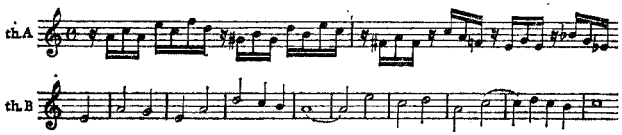
A la mesure 65, B prend le relais, dont les trois périodes sont interrompues par deux épisodes décoratifs en *fa* dièse mineur (mes. 80-89, puis 105-114). On remarquera les trois cadences (mes. 122-126) auxquelles l'auditeur de Franck est habitué. Un grand récitatif théâtral qui juxtapose traits virtuoses (grand-chœur) et leurs réponses harmoniques module alors de *si* majeur à *sol* mineur et,

cette exposition achevée, introduit la fugue suivante.

Cette dernière (mes. 148-194) adopte pour sujet la première section de A superposé d'emblée à un contre-sujet en croches. A une entrée de trois voix (réponse avec mutation), succède un divertissement en manière de strette canonique puis un retour du sujet et de sa réponse en *mi* bémol. A cet instant (mes. 195), optant pour un système plus vertical, Franck s'applique à surimprimer la première période de B et A en *mi* bémol mineur puis *fa* dièse mineur. Un épisode modulant écrit sur le contre-sujet de la fugue (mes. 226), puis dans le style d'une cadence pianistique, conduit ensuite à la réexposition de la deuxième période de B, harmonisée sur une pédale de dominante et habillée d'un dessin véloce en doubles croches. Après incursions en *sol* majeur, *fa* dièse mineur, *la* mineur, *fa* majeur et *mi* mineur, l'intrusion soudaine et abrupte de la tonalité principale coïncide alors avec la rentrée du grand-chœur et de A qui, accompagné du contre-sujet de la fugue, chante dans l'aigu (mes. 258) puis à la basse (mes. 266). N'ayant pas encore été entendu dans cette réexposition terminale, Franck, comme dans son exorde, confie à la lointaine voix humaine du récit le soin de détailler la dernière période de B qui s'éteint dans l'apaisement et la sérénité.

Troisième Choral en la mineur. — Dans l'ultime panneau de ce triptyque, pour répondre au souci de renouveler une fois encore la forme, le compositeur emprunte à la sonate sa construction sur deux thèmes et son plan en trois parties (vif-lent-vif) qu'il enchaîne.

Le premier mouvement *(Quasi allegro)* confronte

ainsi deux idées : A, toccata animée sur un contour d'arpèges brisés qui rappellent le Bach du *Prélude et fugue en* la *mineur* pour orgue et B, choral homophone.

En voici les principales divisions :

— mes. 1-30 : A interrompu par de grands accords arpégés cadentiels (*la* mineur, *ré* mineur, *sol* mineur, *la* mineur) ;
— mes. 30-47 : trois périodes de B, chacune agrémentée d'une cadence mélodique. A remarquer l'allure modale de l'harmonisation et le plan tonal (*la* mineur, *ut* majeur, *ut* mineur, *mi* mineur) ;
— mes. 48-56 : A en *mi* mineur ;
— mes. 56-79 : de nouveau trois périodes de B (*mi* mineur à *la* mineur) ;
— mes. 80-96 : A en *la* mineur.

Dans la seconde partie *(Adagio)*, la trompette du récit (toujours doublée des fonds et du hautbois) déclame les arabesques d'un motif inédit (C) qui, composé de quatre sections, hésite subtilement entre majeur et mineur, diatonisme et chromatisme, intervalles conjoints et disjoints (Dommel-Diény). Après une exposition qui parcourt plusieurs étapes tonales (de *la* majeur à *la* mineur), B intervient et ne tarde guère à se superposer aux arabesques qui chantent au ténor. Une nouvelle présentation de C (imitations à la mesure 131) introduit alors un développement sur marches d'harmonie chromatiques (*ut* majeur - *ré* majeur) qui précède le retour de B (*mi* mineur) sur pédale de dominante, puis en octaves à la basse.

A l'instar du *Final en* si *bémol* où, s'engageant

dans un réseau de tons éloignés, le thème principal cherche longtemps sa véritable identité, Franck, par le biais de tenues qui devraient faire office de pédales de dominante, mais qui refusent leur fonction, s'applique à troubler le bon ordre conventionnel. Combiné avec A qui réapparaît dès la mesure 147, modulant rapidement de *mi* mineur à *ut* majeur, puis en *ré* bémol et *ré* majeur, B tente sa chance en *ut* dièse (mes. 157) puis *ut* majeur (mes. 164) avant de retrouver le *la* mineur longuement retardé (mes. 173). C'est alors un glorieux épilogue où les deux éléments jumelés gravitent avec allégresse, puis une majestueuse coda qui, reprenant les accords arpégés du *Quasi allegro*, culmine en une imposante cadence plagale.

Ces *Trois Chorals*, en ce qu'ils consacrent la rencontre entre une facture instrumentale et une écriture modernes, se situent à l'apogée de l'art franckiste. Au regard des pièces de 1862 ou 1878, le style, en effet, s'est épuré. On a éliminé les formules pianistiques impropres au monde de l'orgue, les débordements sentimentaux, élagué les développements et censuré le pittoresque à bon marché. Aussi, une certaine noblesse, plus que de l'austérité, confère à ces pages une élévation très éloignée des grands-chœurs « Second Empire » que l'on rencontrait encore dans la *Pièce héroïque*. Ce nouveau langage pour l'orgue symphonique, tout beethovénien qu'il puisse paraître, n'en demeure pas moins original au niveau de la forme. Si le procédé de la variation semble ici de mise, la structure, dans son aspect général, doit en effet s'inscrire au seul crédit de l'auteur. A cet égard, le rappel de la passacaille (peut-être sur le modèle de l'œuvre en *ut* mineur de Bach) surprend à plus d'un titre (son esthétique est démodée, sa tech-

nique oubliée, mais loin d'inciter Franck au plagiat, elle stimule son inspiration d'homme du XIX^e siècle). La hardiesse de la pâte harmonique, le sens du développement, contribuent aussi à la notoriété de cet ensemble unique et œcuménique puisque le choral, dans sa rigueur protestante, s'assure les services d'un instrument fastueux conçu pour le culte catholique.

Sous le rapport des registrations, peu d'innovations par rapport aux œuvres antérieures : fonds auxquels on ajoute progressivement les jeux de combinaison ; trompette, hautbois ou voix humaine du récit en solo... En réalité, Franck a profité très tôt des avantages qu'offrait un instrument qu'il a rapidement maîtrisé. Ici, pourtant, le choix des couleurs et des plans sonores au service d'une logique impérieuse et d'une élaboration sans faiblesse, la fusion entre facture et musique paraît d'autant plus étonnante.

Chapitre V

LE DESTIN DE L'ŒUVRE

La diffusion de l'œuvre

Les éditions. — Comme l'a si bien démontré M.-L. Jaquet, les problèmes posés par les nombreuses éditions de l'œuvre d'orgue sont d'autant plus complexes que fonction des différentes traditions de l'après-Franck. A la poursuite de l'authenticité, nos préoccupations d'antiquaires ou d'archéologues nous incitent, en effet, à mettre à jour des descendances, à observer les arbres d'une généalogie spirituelle. L'expérience, cependant, recommande de « prendre ses distances » vis-à-vis de ces filiations qui, de générations en générations, perpétueraient une interprétation « véridique ». Ainsi, la technique de violon de Corelli aurait-elle été maintenue par l'école de Somis, le jeu de Beethoven jusqu'à A. Schnabel et ses élèves... Qu'une certaine esthétique ou même quelques coutumes puissent traverser les siècles, qu'un flambeau puisse passer de main en main, quoi de plus logique ? Mais, à l'écoute de ces disciples de disciples, jusqu'où aller dans la crédulité alors qu'aucun des familiers de Ravel (mort en 1937) ne joue ses œuvres d'une manière identique ? A cet égard, pourtant, ces réserves formulées, l'héritage de Franck paraît

transmis par trois sources : Guilmant-Pierné puis M. Dupré, Tournemire puis M. Duruflé, Marty-Mahaut puis J. Langlais. Notons que Pierné (1882), Marty (1886) et Mahaut (1889) obtinrent tous des premiers prix dans la classe du maître, alors qu'un accessit était décerné à Tournemire en 1890.

Les manuscrits des différentes pièces d'orgue ont été conservés à la Bibliothèque nationale (*Pièce en mi bémol*, deux premières esquisses et version définitive de la *Fantaisie en* ut, *Prélude, fugue et variation* dans son arrangement pour piano et harmonium, *Pastorale*, *Prière* et quelques pages isolées), à la bibliothèque du Conservatoire de Paris *(L'organiste)* et à Genève *(Grande Pièce symphonique)*. Les textes originaux des autres œuvres appartiennent probablement à des collections particulières.

A la lecture de ces documents, on reste confondu devant la minutie de l'auteur qui, après avoir rédigé et corrigé au crayon, repassait tout son travail à l'encre, méthode pratiquée aussi par des écrivains comme J. Verne.

La première édition de Franck remonte à 1858. Il s'agit des *Trois Antiennes* sollicitées par la revue *La Maîtrise*. Suivent, en 1868, les *Six Pièces* écrites entre 1859 et 1863 (Mayens-Couvreur, 40, rue du Bac à Paris), gravure reprise par Durand (1880) qui, à l'exception de la version piano-harmonium de *Prélude, fugue et variation* et de *L'Organiste* (Enoch, 1884 et 1891), se verra confier les autres œuvres d'orgue, soit : *Trois Pièces* (1883) et *Trois Chorals* (1891). A ces publications originales, il convient d'ajouter les quarante-quatre pièces posthumes sélectionnées par Tournemire parmi les morceaux d'harmonium de jeunesse (Enoch, 1900), l'*Offertoire pour la messe de minuit* inséré par

Pierné dans le seizième numéro de *L'Illustration* (1904), la *Suite en* la *bémol majeur ou* sol *dièse mineur* restituée par J. Bonfils pour le compte de la Schola Cantorum (1956), la *Pièce en* mi *bémol* et les deux versions inédites de la *Fantaisie en* ut présentées par N. Dufourcq chez le même éditeur (1974) ou l'*Andantino* repris par Costallat. D'une manière générale, ces différentes sources imprimées constituent des références sûres. Elles ne permettent cependant pas d'ignorer les efforts d'autres établissements. Ainsi, en 1955, M. Dupré publie chez Bornemann les douze grandes pièces qu'il s'ingénie à revoir, doigter et annoter. Dans sa préface, après avoir expliqué comment il reçut de Guilmant puis de Pierné la tradition franckiste dans toute sa pureté (Franck aurait joué ses *Six Pièces* en présence de l'organiste de la Trinité en 1875 et lui aurait donné de nombreux conseils à propos de l'interprétation, de même il lui aurait révélé les ébauches des *Trois Chorals*), il s'attache à mettre en lumière le bien-fondé de sa révision qui, outre l'adjonction de doigtés, une répartition plus rationnelle de la polyphonie et des solutions aux problèmes posés par la participation de la pédale, consiste surtout à supprimer les « liaisons de phrasé inutiles, ainsi que celles des points d'orgue et leur remplacement par des virgules aux endroits nécessaires », et à soumettre à l'instrumentiste des indications de registration, de claviers et de nuances sur lesquelles on peut ou non le suivre (M.-L. Jaquet), mais qui tentent d'adapter une œuvre pensée pour l'orgue de Sainte-Clotilde à un instrument de tendance plus moderne. Un parti pris plus conservateur semble animer M. Duruflé dans son édition toute récente des *Trois Chorals* (Durand). Se gardant bien de modifier le texte original qu'il se

borne à enrichir d'annotations entre parenthèses (elles concernent « les mouvements, les nuances et certains *ritenuto*, *tempo*, *poco animando* »), l'organiste de Saint-Etienne-du-Mont s'applique à faire revivre une tradition qu'il recueille par le truchement de Tournemire. Sa révision de *L'Organiste* (Durand, 1957) offre les mêmes garanties, même si, en suggérant quelques doigtés, en répartissant les différentes parties entre manuels et pédale ou en les registrant, il s'efforce de transposer à l'orgue des pièces avant tout prévues pour l'harmonium. Signalons enfin (Leduc, 1901) cinq transcriptions pour grand orgue de Louis Vierne qui donnent à quelques pages du recueil posthume une dimension nouvelle.

La diffusion de l'œuvre doit aussi au concours de l'étranger. Alors qu'aux Etats-Unis, avant que la maison Kalmus ne reproduise le texte original de Durand, les éditions Schirmer (révision E. Barnes en 1925), puis Boosey and Hawkes, publiaient certaines pages, la Marks Organ Library (G. Alphenaar, 1948), bientôt imitée par Novello (H. Grace), proposait aux Anglais une version des *Trois Chorals*, restitution que Peters (Allemagne) confiait avec celle des neuf autres pièces à l'organiste suisse Otto Barblan. En voulant adapter ces compositions à des instruments souvent éloignés de l'esthétique française du XIX^e^ siècle, la plupart de ces travaux prennent beaucoup de libertés avec le texte de Franck. Sous ce rapport, M.-L. Jaquet a montré comment Barblan a déplacé les signes de liaison ou surchargé la partition d'indications de phrasé ou de toucher superflues... Il conviendrait enfin de mentionner quelques publications étrangères qui révèlent des pièces isolées comme *Grand Chorus on two Carols* (McLaughlin & Reilley et Peters),

Noël angevin (Trevor) ou *Vieux Noël* (C. Fischer).

Quelques chiffres établis par M.-L. Jaquet mettent en évidence la popularité croissante de cette œuvre d'orgue. Le recueil des *Six Pièces*, tiré à vingt-cinq exemplaires en 1880, a connu trente-trois rééditions jusqu'en 1973 (12 000 exemplaires), celui des *Trois Pièces* passe de cent cinquante unités (1883) à trois mille (1973) pour trente-deux tirages (12 200 exemplaires), quant aux *Trois Chorals*, ils progressent de trois cents exemplaires (1891) à deux mille (1968) au long de trente-trois tirages (20 400 exemplaires).

Les concerts, la radio et le disque. — Au Conservatoire, Franck avait groupé autour de lui une pléiade de disciples inconditionnels. Ses premiers prix (Wachs, Rousseau, Dallier, Chapuis, Pierné, Grandjany, Kaiser, Pinoy, Marty, Galeotti, Bondon, Mahaut et les deux femmes, Joséphine-Pauline Boulay et Marie-Joséphine Prestat), comme les plus jeunes (Tournemire, Vierne, Bouval, Busser), assumèrent la sauvegarde de son œuvre. Au contraire de beaucoup de ses émules, le *Pater Seraphicus* ne connut pas de purgatoire. Outre les nombreux concerts qui, dès 1891, honorèrent sa mémoire (même si, selon Vierne, les officiels avaient déserté ses funérailles), cinq de ses élèves achevèrent *Ghiselle* qui fut représenté le 30 mars 1896 à Monte-Carlo et l'on confia à A. Lenoir le soin d'ériger un monument à son effigie, construction située dans le square de Sainte-Clotilde à l'inauguration de laquelle V. d'Indy, le chanoine Gardey et H. Marcel prononcèrent des discours qui furent édités en 1904. En ce qui concerne l'orgue, A. Mahaut, lors d'un concert mémorable qui fut organisé au Trocadéro en 1896, donna en une seule séance l'intégrale des

BIBLIOTHÈQUE AURILLAC MUNICIPALE

douze pièces. A son exemple, la plupart des anciens élèves de Franck inscrivirent ses œuvres à leurs programmes et en affermirent la popularité. C'est ainsi qu'entre 1920 et 1924, Louis Vierne fit entendre *Prélude, fugue et variation*, la *Pastorale*, la *Grande Pièce symphonique*, le *Final*, le *Cantabile*, la *Pièce héroïque* et les *Chorals en* mi et la. Tournemire, sur l'instrument que son maître avait servi pendant quelque trente ans, participa, lui aussi, à la diffusion de cet ensemble admirable, message aujourd'hui apprécié dans le monde entier (dans un article paru en 1971, M.-L. Jaquet révèle qu'au courant de la seule année 1970, les différentes pages de Franck ont été exécutées trois cent vingt-cinq fois dans le cadre des récitals d'orgue américains).

La radio, pour sa part, n'est pas restée indifférente à ce mouvement en faveur de la musique religieuse du XIX^e^ siècle. En 1948, le Studio de Lausanne enregistre l'intégrale de l'œuvre. Six conférences de N. Dufourcq reçoivent leur illustration sonore sous les doigts d'André Marchal tandis qu'en 1950-1951, dans le cadre d'un cycle d'orgue (Institut national des Jeunes Aveugles), la radiodiffusion française fait entendre les douze pièces et l'*Andantino*.

Mais c'est le disque qui a probablement concouru à la meilleure promotion de l'organiste de Sainte-Clotilde. Le début des enregistrements électriques remonte à 1926 et progresse très rapidement en Angleterre où la firme « La Voix de son Maître » commande à Marcel Dupré les gravures de la *Pièce héroïque* et de la *Pastorale* (vers 1927-1928). Viennent ensuite, en 1928, la *Pastorale* (E. Commette à l'orgue Merklin de Saint-Jean de Lyon, Columbia), le *Troisième Choral*, l'*Andante cantabile* de la *Grande Pièce symphonique* et le *Final* par

G. Weitz, organiste de la cathédrale de Westminster, ancien élève de la Schola Cantorum à Paris (« La Voix de son Maître »). Deux années plus tard, le même instrumentiste offre la première version du *Choral en* mi que complètent les enregistrements de Dupré (*Prélude, fugue et variation* en 1931) et Tournemire (*Chant de la Creuse, Noël angevin* puis *Choral en* la et *Cantabile* en 1930-1931). Le premier nommé touche l'instrument anglais du Queen's Hall, le second l'orgue dont il est titulaire à Sainte-Clotilde. A ces quelques réalisations, succèdent le *Choral en* mi par A. Schweitzer (1938), la *Pièce héroïque* que Commette propose pour la troisième fois en 1939, le *Choral en* la par Fernando Germani à l'orgue de la cathédrale de Westminster, puis par André Marchal aux claviers de l'instrument parisien de Saint-Eustache (1948), alors que l'année 1949 consacre la parution de plusieurs gravures intéressantes : la *Pastorale* par Germani, le *Cantabile* par Demessieux et surtout, pour la première fois, la réunion des *Trois Chorals* par M. Dupré à l'orgue de Saint-Mark's Church de Londres, ensemble dont l'œuvre en *si*, jusque-là délaissée par le disque, est sélectionnée par R. Fait, organiste du Dôme de Milan (1949).

Sonne alors l'heure du microsillon qui, outre une qualité technique supérieure, autorise l'enregistrement sans coupures de longues pièces. Quelques pages n'ont alors fait l'objet d'aucune cire (les deux *Fantaisies*, la *Prière* et la *Grande Pièce symphonique* en son entier). En 1953-1954, sur l'orgue de Sainte-Clotilde, J. Langlais s'attache à révéler les deux dernières auxquelles il adjoint le *Final*, tandis qu'à Saint-Eustache, A. Marchal interprète *Pièce héroïque, Cantabile, Prélude, fugue et variation* et *Grande Pièce symphonique*. C'est à cette époque

que la mode « baroque » va redistribuer les cartes. La lecture des catalogues imprimés vers ces années 1955 démontre avec éloquence que Bach, Buxtehude, Frescobaldi, Couperin ou Grigny occupant le devant de la scène, les musiciens du XIX^e^ siècle subissent le contrecoup de cette vogue exclusive. En 1957-1958 pourtant, E. Commette et A. Reboulot préparent deux nouvelles versions des *Trois Chorals* que, dix ans après leur premier enregistrement par M. Dupré (1949-1959), A. Marchal joint aux neuf autres pièces en une intégrale qui fait date et dont le mérite revient aussi à la firme Erato. A son tour, après les trois mêmes œuvres de 1890 (Victoria Hall de Genève, 1959), J. Demessieux regroupe les douze pièces (1961) et réalise la première intégrale sur un orgue de Cavaillé-Coll (La Madeleine). Lui font suite des enregistrements divers de Flor Peeters à la cathédrale de Malines (1962), P. Cochereau à Notre-Dame de Paris (1969), J. Costa à Saint-Vincent-de-Paul (1970), E. Commette à Saint-Jean de Lyon (1970), M. Dupré à Saint-Thomas de New York (1970), sans compter les multiples productions étrangères, en particulier par Fox, Power-Biggs ou Owen.

A l'heure où nous rédigeons ces lignes, le discophile ou le mélomane dispose de plusieurs versions complètes des grandes pièces (en sont en général exclues les œuvres écrites pour harmonium, la *Pièce en* mi *bémol*, les deux esquisses de la *Fantaisie en* ut et l'*Andantino*) : J.-J. Grunenwald à Saint-Ouen de Rouen, A. Isoir à la cathédrale de Luçon, J. Langlais à Sainte-Clotilde, J. Costa à Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Ouen de Rouen et Saint-Sernin de Toulouse, M.-Cl. Alain à Saint-François de Lyon. Comme on peut le souligner, ces organistes ont tous opté pour un instrument célèbre de

Cavaillé-Coll à l'heure où P. Lefebvre se prépare à les imiter en sélectionnant l'orgue de la cathédrale d'Orléans. L'Allemand Heinz Lohmann, en revanche, s'est contenté de l'instrument moderne de l'église des Jésuites de Mannheim (Klais, 1965), mais il innove dans la mesure où, en plus des douze pièces, il confie pour la première fois au disque une série de pages méconnues, soit isolées, soit tirées de *L'Organiste* ou du recueil posthume : *Trois Préludes pour l'* « *Ave maris stella* », *Offertoire en* la *majeur*, *Grand-Chœur en* ut *majeur*, *Offertoire pour la Messe de Minuit*, *Kyrie de la Messe de Noël*, *Elévation*, *Deux Sorties*, *Sortie en* fa *mineur*, *Petite Pièce symphonique en* sol *mineur*, *Sept Pièces en* sol *majeur et* sol *mineur*, *Andante en* si *majeur* et *Andantino en* mi *majeur* (ces deux dernières transcrites par L. Vierne) et *Andantino en* sol *mineur* de 1858. Plus récemment encore (1979), le Suédois Torvald Torén, aux claviers de deux instruments d'esthétique française (Katarina Kyrka et Hedvig Eleonora Kyrka de Stockholm), devait lancer sur le marché une version intéressante des douze pièces et diffuser une œuvre encore peu familière aux oreilles nordiques.

En figeant une interprétation, le disque, véritable « mémoire », pallie l'imprécision de la notation et éclaire mieux que l'écrit le musicologue ou le virtuose qui veut approcher une tradition musicale. Quel historien, quel organiste n'a-t-il pas secrètement rêvé d'entendre Bach ou Grigny dans l'exercice de son art ? A défaut d'un témoignage « vivant » de l'organiste de Sainte-Clotilde (son élève Marty reconnaissait volontiers : « Nous n'avons aucune idée de la liberté avec laquelle Franck interprétait ses propres œuvres »), l'enregistrement, en effet, par l'intermédiaire de Dupré, Tournemire et Lan-

glais, autorise l'examen approfondi des « filiations » que nous évoquions au début de ce chapitre.

L'enseignement. — Ces filiations sont fonction de l'enseignement, des rapports de force qui gouvernent les relations subtiles entre maîtres et disciples. A leur tour, en effet, les élèves de Franck initièrent une nouvelle génération. S. Rousseau et H. Dallier occupèrent le poste de professeur d'harmonie au Conservatoire et Marty enseigna à l'Institut national des Jeunes Aveugles où il forma A. Barié. Tournemire eut pour élèves Bonnal, Bonnet, Duruflé, Langlais et Lesur tandis que Vierne, à la Schola Cantorum et au Conservatoire où il suppléait Widor (puis Guilmant), prenait en charge les destinées de Schmitt, Barié, Bonnet, R. Vierne, Cellier, Faucher, Bonnal, Duruflé et Dupré, tous rompus à l'exécution du grand répertoire franckiste. Cette dernière vague d'artistes s'appliqua elle aussi à perpétuer la tradition. Lui-même disciple de Mahaut et de Marchal, J. Langlais rassembla autour de lui de nombreux élèves français et étrangers parmi lesquels M.-L. Jaquet qui se signala par ses travaux sur l'interprétation de l'œuvre de Franck. Titulaire de la classe d'orgue du Conservatoire national de 1926 à 1954, M. Dupré vit sortir de la rue de Madrid d'excellents exécutants dont le répertoire fait aux douze pièces un bon accueil (A. Fleury, G. Litaize, J.-J. Grunewald, J. Demessieux, R. Falcinelli, P. Labric, P. Cochereau, J. Costa ou M.-M. Duruflé), alors qu'A. Marchal, bien que disciple de Gigout (lui-même formé par Saint-Saëns en marge du cénacle franckiste), attirait l'attention par une première intégrale de l'œuvre d'orgue et révélait à ses élèves sa propre conception du style au niveau des phrasés, des

mouvements ou de la registration. Après leurs maîtres, en effet, les générations actuelles, de D. Roth aux plus jeunes lauréats du Conservatoire, semblent avoir compris que Franck occupe dans l'univers romantique une position comparable à celle de Bach dans le monde classique.

L'interprétation. — Les problèmes posés par l'interprétation des œuvres d'orgue de Franck sont liés aux différentes traditions que nous venons d'évoquer et qui concernent l'édition, le disque et l'enseignement.

Dans un premier temps, le choix de l'orgue paraît un élément de discussion essentiel. L'artiste, en effet, bien qu'ayant touché de nombreux instruments (en particulier celui du Trocadéro où il donne ses *Trois Pièces*), élabore et registre exclusivement son œuvre pour Sainte-Clotilde. Or, contrairement à une idée reçue longtemps admise, pensés pour une acoustique précise et berceaux de multiples expériences, les orgues de Cavaillé-Coll ne se ressemblent pas plus que les instruments français du règne de Louis XIV. A cet égard, l'orgue du maître se distingue par la finesse de son harmonisation et surtout par l'efficacité de sa boîte expressive qui, fermée, permet à un récit chargé d'anches de soutenir la clarinette d'un positif aussi « présent » que le grand-orgue. Certains mélanges (fonds, trompette et hautbois du récit, fonds huit et hautbois, fonds du récit et voix humaine) sont, par conséquent, impraticables ailleurs. Peut-on jouer Franck sur un instrument moderne ? L'évolution de la facture d'orgues enseigne qu'au XX^e^ siècle deux tendances se sont dessinées : celle de l'instrument dit « néo-classique » encore très redevable de l'esthétique symphonique de par certaines tailles,

la composition du récit, l'ouverture aux techniques de pointe qui visent à rendre le jeu plus aisé et à décupler les ressources (appels d'anches et de mixtures, combinaisons, coupures, etc.) et celle de l'orgue « néo-baroque », pastiche plus ou moins fidèle des instruments du XVII^e ou du XVIII^e siècle qui, renonçant à toutes les innovations, au récit expressif, aux gambes, aux ondulants ou aux appels d'anches, rend impossible l'exécution du répertoire romantique. Après avoir éliminé ce dernier type de facture, l'interprète aura donc soin de reproduire au mieux les couleurs souhaitées par Franck, que ce soit à la console d'un Merklin ou face aux tirants de registres d'un Ducroquet, d'un Stoltz, d'un Cavaillé-Coll ou d'un instrument néo-classique signé Beuchet-Debierre, Haerpfer-Erman ou Gonzalez. Ici ou là, en fonction du nombre des huit pieds, de la qualité du hautbois (susceptible ou non de s'intégrer aux fonds), de la finesse des anches solistes (trompette et voix humaine du récit capables ou non de se mélanger avec les principaux, flûtes ou gambes de ce clavier) et surtout de la composition des mixtures, pleins-jeux souvent très différents de ceux de Cavaillé-Coll, lorsqu'ils dominent les anches dans le tutti, l'exécutant devra se fier à sa culture et à ses goûts dans de délicates recherches d'équivalences. On reconnaîtra que, plus que d'autres, certaines pièces ont le privilège de s'adapter assez facilement à de nombreux instruments (*Prélude, fugue et variation*, *Cantabile* ou, à un moindre degré, la *Pastorale*).

Le problème du style n'en demeure pas moins aussi complexe. Le tempo, le phrasé, l'articulation, l'utilisation de la boîte expressive, le rubato, les rallentendos, posent autant d'interrogations auxquelles l'instrumentiste doit chercher des réponses

satisfaisantes. Comme on a pu le signaler, il existe trois filières capables de remonter jusqu'à Franck : celle de Langlais-Tournemire-Mahaut, celle de Dupré-Pierné-Guilmant, celle de Duruflé-Tournemire, toutes trois identifiées et répertoriées par M.-L. Jaquet, auxquelles nous nous permettrons d'opposer la ligne Marchal-Gigout. Les éditions et les enregistrements offrent à l'analyste de sérieux objets d'étude à cet égard.

D'une manière générale, les indications de tempo varient singulièrement d'une école à l'autre. Les mouvements les plus lents reviennent à Langlais, alors que Duruflé et Dupré adoptent souvent des allures plus animées (dans le *Quasi allegro* du *Choral en* la, Dupré impose un 100 à la noire pour 108 chez Duruflé et 88 chez Langlais). Sur le plan du toucher et du phrasé, Dupré indique assez fréquemment des articulations qui ne figurent pas dans l'édition originale (les détient-il de Guilmant ?) et fait table rase des points d'orgue qu'il supplée par des signes de respiration (virgules). Dans son édition des *Trois Chorals* — non sans avoir précisé qu'elles lui avaient été indiquées par son maître, Charles Tournemire —, M. Duruflé livre « quelques annotations entre parenthèses concernant les mouvements, nuances et certains *ritenuto*, *tempo*, *poco animando* qui ne sont évidemment que des suggestions ». Aussi, au terme de ces quelques constatations, il faut bien convenir que la vérité s'est définitivement perdue. Elle doit subsister, éparse, au gré de ces multiples sources et dans la mesure où l'auteur lui-même prenait les plus grandes libertés avec le texte imprimé. Un Marchal, bien qu'étranger à ces filiations, s'en approche sans doute autant que les « héritiers » en titre. Son intégrale permet d'en juger. Très libre, méprisant la loi du métro-

nome, l'organiste de Saint-Eustache savait mettre en harmonie la musique de Franck avec son orgue néo-classique, ce qui n'est pas d'un mince mérite. Car, au-delà d'une vérité fuyante ou utopique (quand bien même on le pourrait, devrait-on jouer comme Franck ?), une interprétation, sans trahir la pensée de l'auteur et compte tenu de nos sensibilités modernes (éternelle cote mal taillée !), ne doit-elle pas demeurer une re-création ?

L'influence. — Franck semble avoir mis à la mode trois formules : la pièce libre de caractère para-liturgique, le choral symphonique et la symphonie proprement dite. Mais son emprise ne se limite pas à de simples formes et il paraît clair que dans le domaine de l'orgue sans conteste, mais aussi — moins nettement il est vrai — dans ceux de la musique de piano, de chambre ou d'orchestre, sa registration, son langage et son esthétique aient pu susciter des créations nouvelles.

La pièce libre de caractère para-liturgique à laquelle l'auteur maintient ou non un titre à résonance religieuse *(Prière, Pastorale)* et que l'on peut répartir en pages méditatives *(Prière, Cantabile)*, sorties *(Final, Pièce héroïque)* ou œuvres de concert *(Prélude, fugue et variation, Fantaisies, Pastorale)*, ne peut figurer parmi les innovations. En marge des versets liturgiques, Boëly, Benoist, Batiste ou autres Lefébure-Wély, s'efforçaient déjà de composer des *Pastorales*, *Prières* ou *Marches* d'inspiration plus profane. L'apport de Franck, outre la rigueur technique et la qualité de l'écriture, réside dans l'ampleur inattendue de ses neuf pièces, le souffle puissant qui les anime. Aux brefs interludes destinés à combler un vide dans l'exercice du culte, répondent en effet de vastes fresques qui

conviennent beaucoup mieux au concert qu'à l'office. Avec la promotion du récital d'orgue, il n'est pas étonnant que ce type d'œuvre ait tenté les disciples du maître. Les vingt-sept pièces de S. Rousseau, les trois pièces de G. Pierné *(Prélude, Cantilène, Scherzando)*, les nombreuses pages publiées par A. Marty entre 1892 et 1910 comme les *Pièces en style libre* et les *Pièces de fantaisie* de Louis Vierne s'inscrivent dans ce contexte. On y adjoindra celles de Périlhou *(Livre d'Orgue)*, Dubois, Ropartz, Bonnal *(Paysages euskariens)*, Barié *(Marche, Lamento, Toccata)* ou D.-V. Fumet (*Pâques d'or, Les Chariots d'Israël* et autres œuvres isolées).

On a spécifié qu'à l'orgue, Franck n'était pas le premier à introduire un choral dans une page d'envergure. Les *sonates* en *fa* mineur, *la* majeur, *ré* majeur et *ré* mineur de Mendelssohn (1845) et la *Fantaisie* « *Ad nos ad salutarem undam* » de Liszt (1850) exploitaient déjà des thèmes de cantique protestant. A l'imitation de Boëly, mais à une autre échelle, il en fait cependant figure d'instigateur en France. Son exemple sera suivi par Vierne (*Choral* de la *II*e *Symphonie* en 1903), Pierné (*Choral-Offertoire* de 1907) ou Tournemire (*Triple Choral, op.* 41 en 1912, et *Symphonie-Choral, op.* 69 en 1939).

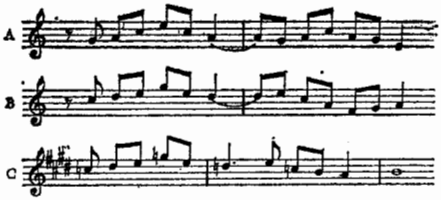
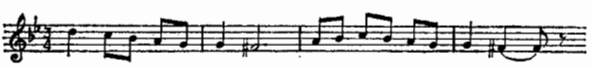
Même si, comme on l'a dit, Mendelssohn s'est ingénié à appliquer à l'orgue le principe de la sonate, Franck, après Nicolas Lebègue (pour qui ce titre désigne un tout autre type de composition), semble le premier à baptiser du nom de « symphonie » une œuvre d'orgue. L'esthétique de Cavaillé-Coll l'y conviait implicitement ; aussi, maintenue dans la facture du XXe siècle jusque vers 1930, l'influence déterminante de la *Grande Pièce symphonique* ne saurait surprendre. La liste

des symphonies pour orgue écrites dans les années qui ont suivi la publication des *Six Pièces* (1868) serait, sous ce rapport, éloquente. Nous nous bornerons cependant à ne mentionner que les dix symphonies de Widor composées entre 1872 et 1900, les six symphonies de Vierne publiées entre 1899 et 1931, les huit sonates de Guilmant éditées par l'auteur à partir de 1895, les deux sonates d'A. Marty (*Pentecôte* et *Sainte-Cécile* en 1903-1904), la *Symphonie sacrée* de Tournemire (parue quelque vingt ans après la mort de son auteur) ou, plus près de nous, les symphonies de Barié (1911), Dupré (1924) et Bonnal (1932). Une œuvre comme la *Suite gothique* de Boëllmann qui enchaîne prélude, menuet, mouvement lent et toccata, s'apparenterait aussi à cette forme.

Franck registrant ses œuvres pour le seul instrument de Sainte-Clotilde, on peut s'interroger sur l'efficacité de son influence à ce niveau. On sait que pédagogue, il n'attachait qu'une importance relative à l'art de colorer. Ne prenait-il pas à son compte le maniement de la boîte expressive, des tirasses, accouplements, appels d'anches et le tirage des jeux pour n'abandonner à l'élève que le jeu des claviers et de la pédale ? Aussi, comparer les registrations du compositeur à celles de ses émules reviendrait à constater qu'en 1890, l'auteur des *Trois Chorals* se satisfait encore d'un petit récit de six à huit jeux, alors que Cavaillé-Coll s'engage dans des voies nouvelles avec des mutations plus fournies et un clavier expressif bien doté de seize pieds qui peut regrouper près du tiers des tuyaux de l'orgue (Saint-Ouen de Rouen). Ainsi Widor fait-il appel aux mixtures dans le quatrième mouvement de sa *I*re *Symphonie*, dans le mouvement initial de la « Romane » ou dans le troisième de la

« Gothique » où il exige un mélange qui, de nos jours, scandaliserait les puristes : cornet et mixtures à tous les claviers, fonds seize, huit, quatre, pédale. Guilmant, de même, demande un plein-jeu doux de récit dans le *Choral et fugue* de sa cinquième sonate, ainsi que Vierne (plein-jeu du positif) dans la fugue de sa *I*re *Symphonie*. Les uns comme les autres, de Marty à Vierne, à l'exception de Widor qui, vers 1881, mêle le hautbois aux flûtes de seize et huit pieds du récit dans le premier mouvement de sa *V*e *Symphonie*, ne doublent pas de fonds leurs anches solistes. Alors que Franck se limite à la trompette et au clairon de son clavier expressif, Widor, Guilmant ou Vierne savent explorer les ressources que leur propose Cavaillé-Coll en dotant ses récits de fonds et d'anches de seize pieds. L'influence du titulaire de Sainte-Clotilde s'exerce, en revanche, sur Guilmant lorsque celui-ci, reprenant à son compte les effets de l'*Andante* de la *Grande Pièce symphonique*, oppose la voix céleste du récit à l'unda maris du positif dans le *Larghetto* de sa *II*e *Sonate* ou dans l'utilisation collective des merveilleux fonds de l'orgue romantique que tous les grands maîtres de la fin du XIXe siècle apprécient à leur juste valeur.

Sur le plan de l'écriture, l'ascendance de Franck se manifeste semble-t-il assez diversement. Les composantes de sa personnalité (hésitations entre majeur et mineur, emprunts aux modes, cadences répétées, amplifications des intervalles, style appoggiaturé, chromatisme, etc.) habillent, çà et là, les œuvres de ses continuateurs. Une simple pièce comme le *Poco allegretto* en *ut* majeur (A) de *L'Organiste* peut servir de référence. Comme l'a démontré H. Doyen, la mélodie si caractéristique de cette modeste page trouve dans l'*Andantino* des *Pièces*

de Fantaisie (B) ou dans la *Communion* du *Triptyque* (C) de Vierne des réminiscences qui ne trompent pas.

De même que le principe de la modulation à la tierce (mes. 9) que de nombreux organistes dont J. Langlais *(Te Deum)* reprennent, tandis que les éléments cadentiels répétés avec élargissement des cellules accusent la souple tendresse un peu naïve de l'*Offertoire sur un Noël provençal* d'A. Marty :

H. Doyen a enseigné par ailleurs que L. Vierne, comme Franck, affectionnait les réponses à l'octave et ce chromatisme issu de Wagner qui confère à certaines œuvres des deux artistes un même tourment passionné. Est-il nécessaire d'insister plus encore sur ce que l'organiste de Notre-Dame doit au *Pater Seraphicus* ? Les alternances entre une pédale soliste et un récit lointain et harmonique (*Choral* de la *II*e *Symphonie*), la superposition des thèmes (*Final* de la *VI*e *Symphonie*), tout cela trahit bien évidemment l'emprise bienheureuse de l'initiateur.

Notons que ces remarques générales sur le style de Franck n'intéressent pas seulement le domaine de l'orgue. La lecture de la *Sonate* pour piano et

violon, du *Quintette*, du *Quatuor*, de la *Symphonie en ré mineur* ou des œuvres maîtresses de piano mettent en lumière une prédilection pour le canon, la polyphonie chargée et les principales tournures relevées dans la musique d'orgue. A l'inverse de ses contemporains qui, en présence de l'instrument à tuyaux, ne se risquent pas — ou timidement — à demeurer fidèles à eux-mêmes et se réfugient dans les clichés d'un néo-classicisme que la tradition liturgique leur souffle, l'auteur des *Béatitudes* traite l'orgue comme l'orchestre ou le piano (à moins qu'il ne traite l'orchestre ou le piano comme l'orgue). Dans ces conditions, l'œuvre instrumentale d'A. de Castillon, A. Coquard, E. Chausson, P. de Bréville ou D.-V. Fumet, doit indirectement à l'orgue de Franck autant qu'à sa musique de chambre ou d'orchestre.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, ne doit-on pas s'interroger sur l'essence de la création ? Le domaine organistique, qui occupe une place de choix au sein de l'œuvre, répond-il aux exigences du culte ou se destine-t-il au seul concert ? Sa véritable nature est-elle profane ou sacrée ? Ces problèmes provisoirement posés lors de la présentation des pages maîtresses, nous y revenons d'autant plus volontiers que peu de réflexions satisfaisantes avaient alors étayé nos propos.

Avant Franck, tout au long du XVIII^e^ et dans la première moitié du XIX^e^ siècle, en dépit d'une indéniable décadence d'ordre esthétique, on doit admettre que l'orgue de fonction liturgique n'est pas totalement délaissé. Sans compter l'improvisation, fleuron de l'école française, qui sait découvrir dans les thèmes de plain-chant une matière sonore inépuisable, les innombrables versets de Kyrie, de Gloria ou de Magnificat qui éclosent sous les plumes de Boëly, Benoist ou Lemmens, en portent témoignage. Que des pièces comme *Prélude, fugue et variation* ou les *Fantaisies* n'aient pas été pensées pour l'office, c'est l'évidence même, mais les étiquettes sont souvent trompeuses et méritent que l'on prenne quelques distances vis à vis de leur détermination. Il faut, en effet, distinguer contenu et contenant, fond et forme. Ainsi, malgré les titres, telle ou telle communion frivole de Lefébure-Wély ne souffrirait pas la comparaison avec le noble et spirituel *Cantabile* de Franck. De la même manière, l'atmosphère quasi religieuse qui se dégage

du moindre adagio de Beethoven, laisse loin dans l'ombre certaines messes triviales et vulgaires de Rossini. Dans ces conditions, que l'auteur ait été ou non un contemplatif détaché des illusions terrestres (Fauré, bien qu'athée, n'a-t-il pas composé un *Requiem* parmi les plus recueillis de l'histoire ?), l'œuvre d'orgue de Franck paraît bien sublimée par un idéal élevé.

S'agit-il d'une musique catholique romaine ? L'esprit très ouvert de l'homme ne pouvait se complaire dans un quelconque ostracisme. Comme Boëly ou, plus près de nous, Langlais, il fait preuve d'œcuménisme en donnant asile au choral luthérien. Un Jehan Alain ou un Olivier Messiaen, lorsqu'ils vivifient leurs langages à des sources orientales, ne se comportent pas autrement et, dans cette quête d'universalité, leurs œuvres gagnent ainsi en puissance et en couleur.

Dans son humilité, sans rejeter *a priori* une certaine virtuosité lorsqu'elle demeure au seul service de la musique, l'organiste de Sainte-Clotilde élimine les effets spectaculaires qui illuminent d'une lumière trop souvent artificielle les pages les plus égocentriques d'un Widor. S'il ne registre que pour son propre instrument, il écrit sans orgueil ce qu'il se sait capable de jouer. Les écarts imposants que lui autorisait sa large main gauche, de même quelques parties de pédale, sont pour les autres autant d'écueils..., mais la difficulté à vaincre n'est pas cultivée gratuitement, ni ne suscite l'applaudissement convoité par la vedette. Une partie de la grandeur de Franck réside dans ce renoncement à la mode et aux succès tapageurs (mais souvent éphémères) de ses contemporains. A ces divers titres, son œuvre d'orgue porte un message intemporel.

LEXIQUE DES TERMES ORGANISTIQUES

Accouplement (ou copula) : Pédale de combinaison autorisant le fonctionnement synchrone de plusieurs claviers.

Anche : Famille de jeux d'orgue dont l'émission est produite par une languette de cuivre qui bat contre un petit canal. La sonorité des anches est colorée (parfois pittoresque), riche d'harmoniques et éclatante. Fleurons des traditions françaises et hispaniques, de par la puissance qu'elles confèrent aux instruments, leur caractère guerrier et triomphal, elles ont trouvé chez les organiers du XIX^e^ siècle matière à assouvir leurs penchants pour les effets grandioses.

Appel d'anches : Pédale de combinaison introduisant, après les avoir préparés, certains jeux que le facteur a sélectionnés (en général les anches mais aussi le plein-jeu, quelques fonds et des mutations simples). Dans les instruments importants, il existe des appels d'anches pour chacun des claviers et le pédalier.

Boîte expressive : Caisse munie de jalousies mobiles (dont l'ouverture plus ou moins accentuée permet des nuances), à l'intérieur de laquelle on a disposé tous les tuyaux correspondant à un clavier (en général le récit). Connue des Anglais depuis le XVII^e^ siècle, elle a été introduite en France au début de l'époque romantique par John Abbey.

Bombarde : Jeu d'anche de seize pieds de la famille des trompettes. Sa sonorité est grave et puissante.

Bourdon : Jeu de fond à la sonorité douce et flûtée dont les tuyaux sont fermés par une calotte.

Carillon : Jeu de mutation à trois rangs dont la composition est variable (huit pieds, quinte et tierce ou huit pieds, un pied, quinte...).

Clairon : Jeu d'anche de quatre pieds de la famille des trompettes. Sa sonorité est aiguë et brillante.

Clarinette : Jeu à anche battante (quelquefois libre) à l'imitation de l'instrument d'orchestre. Il se développe dès la fin du XVIII[e] siècle.

Copula : V. **Accouplement.**

Cor anglais : Jeu à anche libre ou battante introduit par les facteurs romantiques.

Cornet : Jeu de mutation à cinq rangs incorporant à trois jeux de fonds (huit, quatre et deux pieds) une quinte et une tierce.

Cromorne : Jeu d'anche à l'imitation de l'instrument du XVI[e] siècle. Son tuyau est cylindrique et sa sonorité riche d'harmoniques.

Cromorne en taille : Composition de l'époque classique dans laquelle le jeu de cromorne, soutenu par les fonds et les flûtes de pédale, est traité dans le médium du clavier (registre du ténor ou taille).

Cymbale : Registre le plus aigu du plein-jeu.

Diapason : Jeu de fond d'origine anglaise assez proche du principal, il se développe dans les instruments de Cavaillé-Coll à partir de 1870 environ.

Doublette : Jeu de principal de deux pieds (v. **Principal**).

Flûte : Jeu de fond conçu à l'imitation de la flûte d'orchestre dont les tuyaux sont d'un diamètre large mais de formes diverses : à cheminées, coniques, cylindriques.

Flûte harmonique : Jeu expérimenté et perfectionné par Aristide Cavaillé-Coll, ses tuyaux, de longueur double, sont percés d'un trou en leur centre et rappellent singulièrement la sonorité de la flûte traversière.

Fonds : Dans l'orgue, ensemble des jeux à bouche qui produisent les sons fondamentaux. On distingue les principaux, les bourdons, les flûtes, les gambes, les quintatons, les diapasons et les ondulants.

Fourniture : Registre le plus grave du plein-jeu.

Gambe : Jeu de fond dont les tuyaux étroits rappellent la sonorité de certains instruments à archet. Dans notre pays, les gambes, parmi lesquelles on distingue violoncelle, viole de gambe, viole d'amour, gemshorn ou salicional, ont été mises à la mode à l'époque romantique.

Grand-Chœur : Désignation d'une registration du XIX^e^ siècle qui regroupe la quasi-totalité des jeux de l'orgue (fonds, mixtures et anches).

Grand-Jeu : Désignation d'un mélange typique de l'école classique qui réunit anches et cornets.

Grand-Orgue : Nom donné à l'un des claviers de l'orgue sur lequel sont groupés fonds, mutations et anches de sonorité puissante.

Hautbois : Jeu d'anche dont le tuyau conique est terminé par un petit pavillon évasé. Au XIX^e^ siècle, son registre grave est en général traité en basson.

Jeu : Série de tuyaux d'une forme et d'un timbre homogènes affectée à un clavier ou au pédalier. Leur nombre est variable d'un instrument à l'autre. Au XIX^e^ siècle, avec cent jeux, l'orgue Cavaillé-Coll de Saint-Sulpice à Paris était considéré comme le plus grand et le plus complet du monde.

Levier pneumatique : Parfois désigné par le nom de son inventeur (machine Barker), le levier pneumatique joue le rôle d'intermédiaire entre le doigt qui enfonce la touche et la soupape qui donne l'accès de l'air au tuyau. A cet effet, des petits soufflets à air comprimé tirent toute la mécanique, d'où allégement du toucher et surtout possibilité d'accoupler de nombreux claviers.

Machine Barker : V. **Levier pneumatique.**

Mixture : Nom donné aux différents registres de la famille des pleins-jeux.

Mutations : Famille de jeux à bouche pour lesquels on substitue une note différente à celle qui correspond à la touche enfoncée. On distingue les *mutations simples* (un tuyau par note), parmi lesquelles le nasard ou quinte (*sol* pour *do*), le larigot (à l'octave supérieure du nasard) ou la tierce (*mi* pour *do*) et les *mutations composées* (plusieurs tuyaux par note) dont le cornet (cinq rangs dont la quinte et la tierce du son fondamental) et le plein-jeu, ensemble de quintes et d'octaves imbriquées avec reprises qui, souvent divisé en deux registres de fourniture (grave) et cymbale (aiguë et scintillante), donne à l'instrument tout son brillant.

Nasard : Jeu de mutation simple sonnant la quinte.

Octave grave : Pédale de combinaison qui double artificielle ment chaque note jouée par son octave inférieure.

Ondulant : Catégorie de fond dont les tuyaux, légèrement désaccordés, produisent des battements plus ou moins rapides lorsqu'on les mélange avec d'autres jeux. On distingue la voix céleste, l'*unda maris* (gambes) et la voix éolienne (bourdon).

Pédalier ou pédale : Ensemble de lames en bois qui reproduisent la disposition des touches d'un clavier manuel. On distingue le pédalier à la française (petites fiches attaquées de la seule pointe du pied) et le pédalier à l'allemande qui autorise l'utilisation du talon. Au début du XIX^e^ siècle, le second nommé, plus pratique, s'est imposé en France.

Pied : Ancienne mesure (environ trente-deux centimètres) utilisée dans la facture d'orgues pour désigner la hauteur du tuyau le plus grave d'un jeu.

Plein-Jeu : V. **Mutations.**

Positif : Nom donné à l'un des claviers de l'orgue dont les tuyaux étaient à l'origine groupés dans un petit buffet indépendant qui a plus ou moins disparu dans la facture du XIX^e^ siècle.

Prestant : Jeu de principal de quatre pieds (v. **Principal**).

Principal : Jeu de fond de diamètre moyen dont la sonorité est pleine et neutre. On le construit en seize et huit pieds, mais aussi en quatre pieds (prestant), deux pieds (doublette) et un pied (sifflet). Les tuyaux du plein-jeu sont établis selon ses tailles.

Progression harmonique ou **plein-jeu harmonique** : Mixture mise à la mode à l'époque romantique. Partant de deux ou trois tuyaux dans le grave, elle s'enrichit graduellement de rangs nouveaux pour atteindre cinq ou six séries dans l'aigu.

Quintaton : Fond de huit ou seize pieds dont la troisième harmonique (quinte) est renforcée.

Quinte : Jeu de mutation simple sonnant la quinte.

Rang : Série de tuyaux d'un jeu de mutation composée (ex. un plein-jeu à cinq rangs, soit cinq tuyaux par touche).

Ravalement : Qualificatif désignant la partie d'un clavier ou plus souvent d'un pédalier qui descend en dessous de l'*ut*$_1$.

Récit : Nom donné à l'un des claviers de l'orgue. Destiné à chanter une mélodie dans la tradition classique, grâce à une boîte munie de jalousies mobiles dans laquelle sont enfermés les tuyaux, il devient au XIX^e^ siècle la seule partie expressive de l'instrument.

Tierce : Jeu de mutation simple sonnant la tierce.

Tierce en taille : Composition de l'époque classique dans laquelle le jeu de tierce, soutenu par les fonds et les flûtes de pédale, est traité dans le médium du clavier (registre du ténor ou taille). Certains musiciens du XIX^e^ siècle (Boëly), voire du XX^e^ siècle (Tournemire, Langlais), en ont maintenu la survivance.

Tirasse : Pédale de combinaison permettant de faire sonner au pédalier les jeux d'un manuel.

Trompette : Jeu d'anche dont les tuyaux coniques sont construits en huit pieds. Sa sonorité est guerrière et éclatante.

Unda maris : V. **Ondulant.**

Violoncelle : Gambe de huit ou seize pieds que le facteur dispose aux manuels ou à la pédale.

Voix céleste : V. **Ondulant.**

Voix éolienne : V. **Ondulant.**

Voix humaine : Jeu d'anche à corps raccourci, d'une sonorité colorée mais légèrement voilée, qu'on utilise souvent avec un tremblant (appareil qui rend intermittent le débit de l'air).

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages généraux :

V. d'INDY, *César Franck*, 1906.
M. EMMANUEL, *César Franck*, 1930.
Ch. TOURNEMIRE, *César Franck*, 1931.
M. EMMANUEL, *Antonin Reicha*, 1937.
M. KUNEL : *La Vie de César Franck, l'homme et son œuvre*, 1947.
N. DUFOURCQ, *César Franck*, 1949.
Ch. VAN DEN BORREN, *César Franck*, 1949.
L. VALLAS, *La Véritable histoire de César Franck*, 1955.
J. GALLOIS, *César Franck*, 1966.
A. DOMMEL-DIÉNY, *César Franck (L'Analyse harmonique en exemples, de J.-S. Bach à Debussy)*, 1973.
N. DUFOURCQ, *César Franck et la genèse des premières œuvres d'orgue*, 1973.
F. SABATIER, *La Palette sonore de Cavaillé-Coll*, 1979.

Articles :

P. LOCARD, Les Maîtres modernes de l'orgue *(Le Courrier musical)*, 1900.
H. QUITTARD, Les Chorals variés pour orgue de César Franck *(Revue d'Histoire et de Critique musicale)*, 1911.
Abbé W. KURTHEN, César Franck et son œuvre d'orgue *(La Tribune de Saint-Gervais)*, 1913.
Ch.-M. WIDOR, La Classe d'orgue du Conservatoire de Paris... et J. Lemmens *(Musica Sacra)*, 1927.
A. GASTOUÉ, César Franck et Paul Poujaud. A propos d'un thème de folklore, le *Chant de la Creuse (Revue de Musicologie)*, 1937.
M. BENOIT, La Classe d'orgue du Conservatoire de Paris *(L'Orgue)*, 1953.
N. DUFOURCQ, L'Enseignement de l'orgue au Conservatoire national avant la nomination de César Franck (1872) *(L'Orgue)*, 1972.
M.-L. JAQUET, L'Œuvre d'orgue de C. Franck et notre temps *(L'Orgue)*, 1978.
J. LANGLAIS, Propos sur le style de César Franck dans son œuvre d'orgue *(Jeunesse et Orgue)*, 1978.

INDEX

Abbey, 24.
Alain (J.), 116.
Alain (M.-Cl.), 102.
Alkan, 41, 69.
Alphenaar, 98.

Bach (J.-S.), 4, 7, 35, 36, 39, 70, 72, 87, 92, 93.
Bach (K. P. E.), 64.
Bailleux, 11.
Barblan, 98.
Barié, 109, 110.
Barker, 24, 59.
Barnes, 98.
Batiste, 42, 76, 108.
Bazille, 17.
Beck, 9, 11.
Bédos (Dom), 23.
Beethoven, 4, 9, 30, 31, 34, 64, 65, 70, 95, 116.
Benoist, 13, 16, 20, 40-41, 42, 45, 54, 74, 108, 115.
Berlioz, 4, 19, 85.
Beuchet-Debierre, 106.
Bizet, 4, 19, 21, 85.
Blühmel, 10.
Boëhm, 10.
Boëllmann, 46, 110.
Boëly, 10, 35, 38, 42, 46, 54, 108, 109, 115, 116.
Bonnal, 109, 110.
Boosey and Hawkes, 98.
Bornemann, 97.
Boulay, 99.
Brahms, 3, 17.
Bréville (de), 21, 113.
Bruckner, 18.
Busser, 21, 99.

Calvière, 38.
Caraffe, 11.
Castillon, 21, 113.
Cavaillé-Coll, 5, 17, 24-30, 35 54, 59, 63, 74, 78, 85, 102, 103, 106, 109, 110, 111.
Chabrier, 4.
Chapuis, 99.
Chausson, 113.
Chauvet, 18, 41, 63.
Chopin, 9, 48.
Claude (frères), 24.
Clicquot (F.-H.), 23.
Clicquot (L.-A.), 23.
Clicquot (R.), 23.
Cochereau, 102.
Commette, 100, 101, 102.
Conti (prince de), 9.
Coquard, 21, 113.
Costa, 102.
Costallat, 97.
Cupis, 11.

Dallery (les), 24.
Dallier, 21, 99.
Dandrieu, 8.
Danjou, 41.
Daublaine et Callinet, 24.
Daussoigne, 13.
Dauvergne, 10.
David, 19, 85.
Debussy, 4, 21.
Delalande, 10.
Demessieux, 101, 102.
Denner, 9.
Devienne, 11.
Dommel-Diény, 43, 87, 92.
Domnich, 11.

Doyen, 11, 112.
Dubois, 17, 20, 36, 41, 86, 109.
Ducroquet, 17, 105.
Dufourcq, 34, 35, 41, 52, 55, 59, 97, 100.
Duguet, 13.
Duparc, 21.
Dupré, 14, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 107, 110.
Durand (A.), 18, 86.
Durand (Editions), 51, 78, 97, 98.
Duruflé, 51, 96, 97, 107.

Emmanuel, 14, 43.
Enoch, 46, 86, 87, 96.
Enocq, 23.
Erard, 5.

Fait, 101.
Falcinelli, 104.
Faucher, 104.
Fauré, 116.
Fessy, 41, 42.
Fischer, 99.
Fils (abbé), 11.
Fissot, 18.
Fleury, 104.
Forkel, 39.
Fox, 102.
Franck (N.-J.), 3.
Frescobaldi, 38, 102.
Frings, 3.
Fumet, 109, 113.

Germani, 101.
Gigout, 46, 85, 86, 107.
Gluck, 9.
Godechard, 11.
Gonzalez, 106.
Gossec, 8, 11.
Gounod, 4, 42.
Grace, 98.
Grandjany, 99.
Grétry, 9.
Grimm, 8.
Grunenwald, 102, 104.
Guénin, 11.
Guillemain, 10.
Guilmant, 16, 18, 35, 40, 85, 86, 97, 107, 110, 111.
Habeneck, 9.
Haendel, 8.
Haerpfer-Erman, 106.
Haydn, 8, 30, 38.
Heine, 9.
Henry, 24.
Hesse, 4, 39, 40.
Hochbrucker, 10.
Holmès, 49, 86.

Indy (d'), 21, 99.
Isoir, 102.

Jadin, 11.
Jalheau, 13.
Jaquet, 82, 95, 97, 98, 100, 104, 107.

Kaiser, 99.
Kalmus, 98.
Klossé, 10.

Labric, 104.
Langlais, 96, 101, 102, 103, 107, 112, 116.
Lebègue, 109.
Leduc, 98.
Leemans, 11.
Lefébure-Wély, 17, 28, 35, 41, 42, 45, 53, 76, 108, 115.
Lefebvre (J.-B.-N.), 23.
Lefebvre (Ph.), 103.
Lekeu, 21.
Lemmens, 4, 17, 18, 35, 39, 42, 115.
Léopold Ier, 13.
Letocart, 21.
Liszt, 4, 18, 30, 36, 70, 109.
Litaize, 104.
Lohmann, 103.
Loret, 18, 35.

Mac Laughlin and Reilley, 98.
Maeyens-Couvreur, 78.
Mahaut, 21, 96, 99, 107.
Marchal, 100, 101, 102, 107.
Marchand, 8.
Martin, 18.

Marty, 21, 96, 103, 109, 110, 111, 112.
Massenet, 4.
Mendelssohn, 5, 9, 30, 33, 40, 64, 109.
Merkel, 5, 36.
Merklin, 106.
Messiaen, 116.
Meyerbeer, 36.
Mickiewiecz, 9.
Moscheles, 9.
Mouret, 10.
Mozart, 11, 30, 38.

Niedermeyer, 41.
Noailles (duc de), 9.
Novello, 98.

Offenbach, 42.
Ortigue (d'), 41.
Owen, 102.

Pachelbel, 38, 87.
Papavoine, 11.
Peeters, 102.
Périlhou, 109.
Peters, 98.
Pierné, 96, 97, 99, 107, 109.
Pinoy, 99.
Pleyel, 9, 11.
Pouplinère (de La), 8, 10.
Power-Biggs, 102.
Prestat, 99.

Rameau, 9.
Reboulot, 102.
Reicha, 9, 34.
Richault, 35.
Rigel, 9.
Ropartz, 109.
Rossini, 116.
Rousseau, 99, 109.

Saint-Saëns, 18, 20, 41, 70, 85.
Scarlatti (D.), 38.
Schenker, 9.
Schirmer, 98.
Schmitt, 18, 42.
Schobert, 9.
Schubert, 30, 32.
Schumann, 5, 30, 33, 65, 70, 83.
Schweitzer, 101.
Sergent, 18.
Serres (de), 21.
Siber, 9.
Simon, 42.
Somer (les), 24.
Spourny, 11.
Staël (de), 8.
Stamitz (J.), 8, 10.
Stamitz (K.), 9.
Stoltz, 106.

Tapray, 11.
Telemann, 8.
Thalberg, 9, 34.
Thierry, 23.
Torén, 103.
Tournemire, 21, 46, 96, 99, 100, 101, 103, 107, 109, 110.
Trevor, 99.

Vallas, 34, 83, 86.
Vierne (L.), 15, 19, 20, 21, 98, 100, 109, 110, 111, 112.
Vierne (R.), 104.
Vilbrac (de), 41, 42.

Wachs, 99.
Wagner, 9, 34, 83.
Weitz, 101.
Widor, 16, 17, 18, 19, 29, 110, 116.

Zimmermann, 13, 30, 34.

U. 00031

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Diffusion du monde germanique dans la musique française** 7

CHAPITRE II. — **La carrière d'organiste** 13

CHAPITRE III. — **Les sources de l'œuvre** 23

CHAPITRE IV. — **Présentation de l'œuvre** 45

Pièces pour harmonium, 45. — Pièces pour orgues, 52. — Six pièces : 1862-1863, 60. — Trois pièces : 1878, 80. — Trois Chorals : 1890, 86.

CHAPITRE V. — **Le destin de l'œuvre** 95

La diffusion de l'œuvre, 95.

CONCLUSION 115

LEXIQUE DES TERMES ORGANISTIQUES 117

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 123

INDEX 125

BIBLIOTHÈQUE AURILLAC MUNICIPALE

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Mars 1982 — N° 28 106

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

1955 **Haïti** (R. CORNEVIN)
1956 **Le blues** (G. HERZHAFT)
1957 **L'administration de l'Education nationale** (J.-L. BOURSIN)
1958 **Le Libéria** (L. DOLLOT)
1959 **Le loto** (J.-P. BETBEZE)
1960 **Les grandes étapes du progrès technique** (M. DAUMAS)
1961 **Les infections hospitalières** (G. FABIANI)
1962 **Le monétarisme** (F. AFTALION et P. PONCET)
1963 **Histoire des doctrines politiques en Italie** (E. A. ALBERTONI)
1964 **Les méthodes en démographie** (R. PRESSAT)
1965 **Les Indo-Européens** (J. HAUDRY)
1966 **L'historiographie** (C.-O. CARBONELL)
1967 **Le climat de la France** (G. ESCOURROU)
1968 **L'analyse institutionnelle** (M. AUTHIER et R. HESS)
1969 **La religion grecque** (F. ROBERT)
1970 **La télématique** (P. MATHELOT)
1971 **La radiologie** (D. DOYON et C. SASSOON)
1972 **Le Premier ministre** (St. RIALS)
1973 **Les compagnies pétrolières internationales** (L. MIHAILOVITCH et J.-J. PLUCHART)
1974 **Le Pacte de Varsovie** (Cl. DELMAS)
1975 **L'expression écrite** (L. BELLENGER)
1976 **L'homosexualité** (J. CORRAZE)
1977 **L'Algérie contemporaine** (B. CUBERTAFOND)
1978 **Le droit des affaires** (Cl. CHAMPAUD)
1979 **Les sociétés civiles** (M. et B. GALIMARD)
1980 **Le bonapartisme** (Fr. BLUCHE)
1981 **La Corse** (J. RENUCCI)
1982 **Les Rose-Croix** (R. EDIGHOFFER)
1983 **La peur** (P. MANNONI)
1984 **Les écrivains italiens d'aujourd'hui** (F. LIVI)
1985 **Les cabinets ministériels** (G. THUILLIER)
1986 **La musique religieuse de Mozart** (C. DE NYS)
1987 **La réanimation** (J.-R. LE GALL)
1988 **Le droit chinois** (TSIEN TCHE-HAO)
1989 **L'observation de la Terre par les satellites** (F. VERGER)
1990 **La musique électroacoustique** (M. CHION)
1991 **La musique tchèque** (J.-C. BERTON)
1992 **Les importations** (J.-F. BOITTIN et G. VALLUET)
1993 **Les grandes écoles** (B. MAGLIULO)
1994 **Le permis de construire** (D. LABETOULLE)
1995 **La famille** (Yv. CASTELLAN)
1996 **L'évolution biologique humaine** (J. CHALINE)
1997 **Les partis autonomistes** (D. SEILER)
1998 **La graphomotricité** (A. TAJAN)
1999 **L'alimentation du nourrisson** (L. ROSSANT)
2000 **Encyclopédies et dictionnaires** (A. REY)